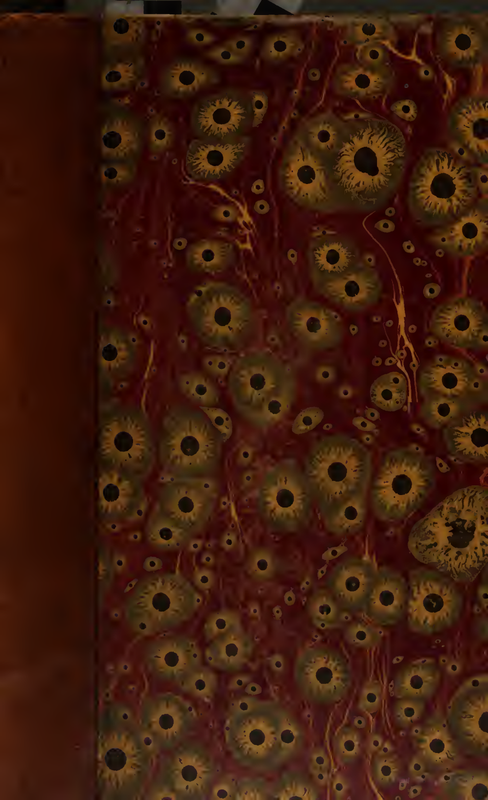






LE

SPIRITUALISME

ET L'IDÉAL

DANS L'ART ET LA POÉSIE DES GRECS

PAR

A. CHASSANG

MAÎTRE DE CONFÉRENCES A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

L'art et la poésie au siècle de Périclès.
Le spiritualisme populaire.
Hélène dans la poésie et dans l'art.
La caricature et le grotesque. — La mise en scène dans le théâtre grec.
Pindare, le moraliste, le poëte, l'homme.

PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE
DIDIER ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES AUGUSTINS, 35

LE SPIRITUALISME

ET L'IDEAL

DANS L'ART ET LA POÉSIE DES GRECS

INTRODUCTION

DU SPIRITUALISME ET DE L'IDÉAL DANS L'ART ET LA POÉSIE DES GRECS, PARTICULIÈREMENT AU SIÈCLE DE PÉRICLÈS.

I. Le matérialisme est étranger à la belle époque de l'art et de la poésie des Grecs. — Leurs croyances religieuses moins contraires qu'il ne semble à la moralité et au spiritualisme.— L'art grec sort de la religion. — Influence de la philosophie. — Spiritualisme populaire, non métaphysique : croyance à l'immortalité de l'âme; idées de la patrie, de la liberté, de la loi. — Développement du spiritualisme à Athènes au siècle qui s'étend des guerres Médiques jusqu'à Périclès. — II. Le mouvement spiritualiste trouve sa plus haute expression en Platon.— Théorie du beau idéal. — Amour platonique. — Aristote d'accord avec Platon sur la théorie du beau. — Distinction de l'art spiritualiste et de l'art matérialiste : à la différence de celui-ci, le premier proscrit la peinture de la volupté et des passions violentes. — III. Phidias et Polyclète, Eschyle et Sophocle. — Expression spiritualiste même dans les descriptions de la nature présentées par les poëtes grecs. — IV. Réponse à une objection : Homère, malgré la rudesse des mœurs et des idées qu'il retrace, Aristophane, malgré la licence de son langage, ne sont pas des poëtes d'inspiration matérialiste. — V. Caractère et but de la littérature et de l'art spiritualiste : élever l'esprit et le cœur. — Preuves à tirer de l'éloquence et de l'histoire comme de la poésie.—Longin résume cette doctrine dans le *Traité du Sublime*. Selon lui, deux causes de la décadence des esprits : la perte de

la liberté, la poursuite de la volupté. — Poëtes alexandrins : Apollonius de Rhode, Théocrite. — VI. Les Études qui suivent traiteront avec détail, dans quelques-unes de ses parties, le sujet esquissé d'ensemble dans cette Introduction.

I

Après dix-huit siècles de civilisation chrétienne, nous assistons à un travail de propagande matérialiste bien capable d'inquiéter les esprits les moins portés au pessimisme. Il y a une trentaine d'années, de prétendus philosophes se sont donné pour tâche « la réhabilitation de la chair, » et se sont faits bien gratuitement les avocats d'intérêts qui n'étaient guère en péril, et d'une cause qui, de tout temps, s'est assez défendue d'elle-même. Si les docteurs de la réhabilitation de la chair, après avoir fait un certain bruit, ont vu tomber sous le ridicule leur étrange philosophie et leur vocabulaire plus étrange encore [1], l'enseignement matérialiste dont ils s'étaient chargés a été repris et l'est encore chaque jour, sous nos yeux, soit dans certains écrits philosophiques, soit au théâtre, soit dans la poésie et le roman. Les protestations n'ont pas manqué de la part des écrivains chrétiens et des philosophes spiritualistes. Mais le mal n'a été qu'en

1. On n'a pas oublié l'*attraction passionnelle*, les *fonctions alternantes*, les *séries contrastées*, *rivalisées*, *engrenées*, et toutes les singularités de langage par lesquelles Fourier essayait de donner à son système un air de nouveauté.

s'aggravant. On en a cherché les causes, et quelques esprits, trompés par un zèle peu éclairé, en ont cru voir une, et la principale, dans l'influence des auteurs profanes sur l'éducation : ils ont dénoncé ces auteurs comme les corrupteurs des générations nouvelles, et ont proposé d'en abolir l'étude [1]. Nous n'avons pas l'intention de rentrer dans une controverse épuisée, ni de défendre les lettres profanes, qui sont désormais hors de cause; mais nous voudrions, nous plaçant au seul point de vue de l'art grec, montrer, à la gloire de cet art, que le débordement de matérialisme dont nous avons sous les yeux l'affligeant spectacle lui fut aussi étranger, du moins durant sa belle époque, qu'il l'est à la civilisation même qu'a inaugurée le christianisme.

La thèse, à vrai dire, n'est pas nouvelle. Elle a été soutenue déjà, pour les arts plastiques et les arts du dessin, par Winckelman [2] et Quatremère de Quincy [3],

1. Le *Ver rongeur des sociétés modernes*, 1851; *Lettres sur le paganisme dans l'éducation*, 1852. La croisade malencontreuse de l'abbé Gaume, vivement combattue de divers côtés, fut désavouée avec éclat par les membres les plus éminents du clergé français, notamment par Monseigneur Dupanloup, qui, on le sait, fait souvent représenter des tragédies grecques à son petit séminaire d'Orléans. Il est resté une trace durable de cette polémique dans les *Œuvres* de Rigault (t. II, p. 1 et suiv.) et dans les *Questions d'Art et de Morale*, de M. V. de Laprade, qui conclut excellemment : « L'ennemi du christianisme n'est pas derrière nous et dans le passé de l'art antique, il est en face et dans l'avenir de la science matérialiste. »

2. *Histoire de l'Art chez les Anciens.*

3. *Essai sur l'Idéal dans ses applications pratiques* (1837).

par MM. Ch. Lévêque [1] et Beulé [2]; pour la poésie dramatique, par M. Patin, dans ses belles *Etudes sur les tragiques grecs*, et par M. Saint-Marc Girardin, dans ces brillantes et instructives comparaisons du théâtre ancien et du théâtre moderne, qui forment le fond de son *Cours de littérature dramatique*. Malgré le mérite éminent de ces ouvrages spéciaux, il nous a semblé que cette thèse mérite d'être reprise à part, et qu'il n'est pas mauvais, surtout en ce moment, de la démontrer à nouveau dans son ensemble et sur quelques points de détail, même avec moins d'éclat et d'autorité.

Par quel prodige est-il sorti d'une religion comme le polythéisme hellénique, et d'une société comme la société grecque du cinquième siècle avant l'ère chrétienne, une littérature et un art aussi épurés que l'art et la littérature qui, depuis deux mille ans, s'imposent à l'admiration des hommes? Le fait est moins étonnant qu'il ne le paraît au premier abord. Le sentiment religieux est quelque chose de si salutaire que, en dépit de l'imperfection de tels ou tels mythes, il élève le cœur de l'homme et devient un élément de moralité. Ce sentiment, qui, à travers les symboles

1. *La Science du Beau* (1861).

2. *Phidias*, drame antique (1863). Plus récemment, un autre élève de l'école d'Athènes, M. Gebhart, a encore insisté sur ce point de vue dans les préliminaires de son *Essai sur Praxitèle et l'Histoire de l'Art depuis l'époque de Périclès jusqu'à celle d'Alexandre* (1864).

divers, a fait, à toutes les époques et dans toutes les civilisations, la force et le soutien de l'humanité, comment n'aurait-il pas, chez les Grecs, pénétré l'individu, quand il avait pénétré si profondément la famille et la cité antique? L'influence moralisatrice du polythéisme sur le peuple grec est une des conclusions qui ressortent avec le plus d'évidence du livre original et vigoureux de M. Fustel de Coulanges [1], comme de la rapide esquisse qu'a donnée M. Louis Ménard du *Polythéisme hellénique*, et aussi du savant ouvrage de M. Alfred Maury, l'*Histoire des religions de la Grèce antique*. « Religion et morale, dit M. Maury, étaient intimement liées, quand la philosophie apprit à l'homme à les distinguer, sans nier cependant le secours réciproque qu'elles se prêtent [2]. »

Certes la mythologie grecque, dont le sens symbolique échappait au peuple, semblait bien souvent en désaccord avec la morale comme avec la raison. Mais ses récits amusaient plutôt l'imagination qu'ils ne nuisaient à la conduite individuelle. Ce qu'ils avaient de mauvais disparaissait sous la poésie dont ils étaient enveloppés; il restait une influence générale, qui ne pouvait qu'être utile au cœur et profitable à la moralité. Avec quelque faveur que fussent accueillies ces poétiques traditions, elles ne faisaient pas sur l'esprit

1. Voir surtout le liv. II, chap. IX, de la *Cité antique* (1864).
2. *Histoire des Religions de la Grèce antique* (1857), t. III, p. 13. Voir tout ce chapitre, consacré à la *Morale religieuse*.

une impression bien funeste, parce qu'elles n'avaient pas toutes un caractère sérieux et que leur autorité était loin d'être acceptée sans réserve. Ce n'est pas seulement aux époques éclairées par la philosophie que l'on protesta contre ce qu'il y avait d'immoral dans ces fables. Euripide fait dire à un de ses personnages : « Non, je ne crois pas que les dieux se « livrent à des amours incestueux, qu'ils chargent « de liens les mains de leurs pères..... Ce sont les « poëtes qui ont inventé ces misérables récits[1]. » Dès l'époque de Pindare[2], les mythes injurieux pour la divinité étaient repoussés avec horreur par bien des esprits. De bonne heure, et bien avant Pindare, il fut fait un choix entre les mythes, qui, à le bien prendre, se corrigeaient les uns les autres. Si les natures grossières s'autorisaient des immoralités consacrées par les légendes de Zeus, d'Arès, d'Aphrodite et de Bacchus[3], et si les cérémonies obscènes ou désordonnées de certains cultes étaient un perpétuel encouragement au vice, les bons préceptes et les vertueux exemples descendus en grand nombre de l'Olympe attiraient de préférence l'attention des esprits élevés, et provoquaient l'émulation des consciences délicates.

1. *Hercule furieux*, v. 1334 et suiv.

2. Voir, dans la 1re Olympiade, ce qui est dit du fils de Tantale.

3. Nous laissons aux dieux grecs leurs noms grecs : mais si nous disons Zeus au lieu du nom latin Jupiter, Arès au lieu de Mars, nous disons Bacchus, parce que ce mot, bien que latinisé, est grec d'origine.

Au culte des dieux se rattachaient tous les bons sentiments. Les noms de *juste* et de *pieux* sont sans cesse confondus dans les poëtes. « Les dieux fortu- « nés, dit Homère [1], honorent la justice et les pieux « travaux des hommes. »

Déméter *Thesmophore* était considérée comme la législatrice des cités et des mœurs privées. Athênê représentait la sagesse. Les Euménides personnifiaient les remords qui s'attachent au coupable.

Zeus était honoré en Arcadie sous le titre de *Dieu Bon* [2], et en général il est représenté comme veillant sur l'humanité, châtiant les coupables, protégeant les malheureux, les étrangers, les suppliants. On se rappelle la belle allégorie des Prières, qui de la terre montent jusqu'à lui [3]. « C'est Zeus, est-il dit dans « l'*Odyssée* [4], qui nous envoie les hôtes et les indi- « gents. » C'est, en germe, la loi de la charité; il n'y manque que le pardon des injures, qui appartient à une autre civilisation.

Mais parmi les enseignements qui sortaient le plus souvent du polythéisme hellénique, et qu'on n'y remarque pas assez, étaient l'humilité et la chasteté. « Dieu abaisse les superbes et élève les humbles, » disait Chilon [5]. Nous ne sommes pas des dieux; malheur à l'homme qui oublie sa condition d'homme et aspire aux prérogatives divines! Pindare ne se lasse

1. *Odyssée*, XIV, 80. — 2. Pausanias, VIII, XXXVI, 3. — 3. *Iliade*, IX, 502. — 4. *Odyssée*, VI, 207. — 5. Diogène de Laerte, I.

pas de faire entendre cette leçon aux princes et aux athlètes vainqueurs que célèbrent ses chants; et les mythes de Némésis, de Prométhée, de Tantale, d'Œdipe Roi n'ont pas d'autre signification. La chasteté était en honneur dans le culte de plusieurs divinités, des Muses, par exemple, et d'Athênê. Rien n'était plus propre à moraliser les femmes grecques que les *Thesmophories* et les *Éleusinies*, ou fêtes en l'honneur de Déméter et de sa fille Perséphone [1]. Une chasteté absolue, au moins temporaire, était exigée de plusieurs sacerdoces [2], surtout des sacerdoces féminins. Si les hommages du plus grand nombre allaient vers Aphrodite, il y avait les initiés d'Artémis, la fière et chaste déesse. On peut voir dans l'*Hippolyte* d'Euripide la lutte entre ces deux influences, et la leçon morale ressort bien éclatante du dénoûment : tandis qu'Aphrodite n'a dans Phèdre qu'une victime qui maudit son pouvoir tyrannique, Artémis a dans Hippolyte un véritable martyr de ses préceptes, et un martyr heureux de s'immoler pour l'objet de son culte ; il est à ses derniers moments assisté par la divinité de son choix, et meurt pour ainsi dire transfiguré [3]. Tant il s'en faut

1. V. Maury, *Histoire des Religions de la Grèce*, t. II, p. 223. — M. Paul de Saint-Victor a écrit de belles pages sur le caractère moral des types divins de Cérès (*Déméter*) et de Diane (*Artémis*), *Hommes et Dieux*, I, II.

2. Maury. *Histoire des religions de la Grèce*, III, p. 415.

3. Voir, au sujet de ce beau caractère d'Hippolyte, l'*Etude sur les tragiques grecs* de M. Patin, et le *Cours de Littérature dramatique* de M. Saint-Marc Girardin, t. II.

que le culte d'Aphrodite soit le dernier mot de la mythologie grecque !

L'art, comme la morale, est sorti chez les Grecs de la religion; et de là son caractère élevé. « Le culte des dieux, dit Ottfried Müller, contenait les germes de tous les arts, de l'architecture comme de la statuaire, de la musique aussi bien que de la poésie[1]. » Ce sont les cérémonies religieuses qui ont inspiré et consacré leurs premières manifestations. Les premiers monuments ont été des temples; les premières statues ont eu pour objet de figurer quelques dieux; les premiers accords de la musique ont résonné, les premières danses ont été formées en leur honneur. Quant à la poésie, elle n'a fait longtemps que célébrer leur puissance et illustrer leurs mythes. Avant Homère, il y eut Linos, Orphée, Olen, Eumolpe, Thamyris; avant l'*Iliade*, il y eut les *Hymnes* ou *Proëmes* en l'honneur des dieux, et c'est même la source première de la poésie épique: puis sont venus les *Péans* en l'honneur d'Apollon, les *Dithyrambes* en l'honneur de Bacchus, et c'est de ces dithyrambes que sortira le drame grec. Le caractère religieux de l'art dans l'antique Grèce est attesté, non-seulement par l'histoire de ses monuments, mais par ce fait, que toutes les branches de l'industrie humaine y furent ou représentées par un dieu, qui en était donné comme l'inventeur, ou bien mises sous

1. *Histoire de la Littér. grecque*, trad. Hillebrand, t. I, p. 31.

son invocation et son patronage. La mythologie hellénique faisait présider Déméter à l'agriculture, Héphæstos à la fabrication des métaux, Poseidôn à la navigation, Hermès au commerce, Apollon et les Muses aux sciences et aux arts. « De cette glorification du travail par la religion, dit fort bien M. Louis Ménard, devait sortir une morale active et pratique, civilisatrice et féconde, et le plus merveilleux développement artistique dont le monde puisse jamais être témoin[1]. »

A l'influence de la religion vint, dès le sixième siècle avant notre ère, se joindre celle de la philosophie. En Grèce, comme partout, la philosophie a subi les vicissitudes de la libre pensée : mais, si elle a quelquefois glissé sur la pente du matérialisme, ce n'est que par exception. Ses plus nombreux, ses plus illustres représentants sont des spiritualistes : Pythagore, Anaxagore, Socrate. Aussi bien, avant même la philosophie et en dehors de toute métaphysique, il s'était formé une sorte de spiritualisme populaire, qui se manifeste par la croyance à toutes ces divinités dont les Grecs peuplaient la nature entière, à ces démons, esprits ou génies dont ils se croyaient entourés, enfin à l'immortalité de l'âme. Sans doute les négations du dogme de l'immortalité de l'âme ne manquèrent pas plus en Grèce qu'ailleurs; mais elles ne se firent guère jour

1. *Du Polythéisme hellénique*, liv. II.

que dans les écoles de certains philosophes, et restèrent en général renfermées dans leur enceinte. Non-seulement le dogme de l'immortalité était une opinion chère à toute la race descendue des antiques Aryas; mais la Grèce était trop pénétrée du sentiment de la dignité humaine pour ne pas conserver pieusement cette foi traditionnelle. De là toutes les croyances qui se rattachaient au culte des morts. Isocrate, parmi les marques de la protection divine, dont Athènes lui paraît avoir été comblée dès son origine, cite celle-ci, que cette ville doit à Déméter « les « plus beaux présents que les dieux puissent faire « aux hommes, l'agriculture qui les empêche de vivre « comme les brutes, et les mystères qui, en les affran- « chissant des terreurs de la mort, remplissent leur « âme des plus douces espérances d'une autre vie[1]. » Et l'on peut encore aujourd'hui se faire une idée de la joie dont les mystères remplissaient l'âme, en lisant les chants qu'ils inspirent, dans les *Grenouilles* d'Aristophane, aux initiés d'Éleusis. Si la pensée de l'immortalité est absente de l'*Éloge funèbre* que Thucydide prête à Périclès, de celui que nous avons sous le nom de Lysias, et du *Ménexène*, si faussement attribué à Platon, il ne s'y trouve rien non plus qui la contredise; elle tient sa place dans l'*Eloge funèbre* qui nous reste parmi les œuvres de Démosthène, et dans celui

1. *Panégyrique*, chap. VI.

qui a été récemment retrouvé de l'orateur Hypéride[1].

Ce sont toutes ces influences morales et spiritualistes qui, en fécondant l'heureux génie de la Grèce, ont produit ce prodigieux épanouissement des arts et des lettres qui signale le siècle compris entre les guerres Médiques et la fin de la guerre du Péloponèse, siècle généralement appelé siècle de Périclès. « A cette époque, dit Ottfried Müller, les arts plastiques et la poésie sont encore exempts de la corruption des mœurs, et paraissent dans le rayonnement d'une lumière sans tache. Les ouvrages de cette période montrent, non-seulement une perfection de forme, mais aussi une grandeur d'âme, une noblesse de sentiments, une élévation au-dessus de tous les instincts bas et vulgaires, qui nous remplissent presque du même respect pour ceux qui furent capables de goûter ces œuvres que pour ceux qui les produisirent[2]. » C'est, en effet, au milieu d'une atmosphère de pureté morale que sont éclos les chefs-d'œuvre des Phidias et des Sophocle. Est-ce à dire que la civilisation grecque, même à cette époque, n'ait pas eu aussi ses misères? Nous ne le prétendons pas. Quelle est donc la société qui n'a pas les siennes? Il faut d'ailleurs s'entendre. L'austérité, rare partout, n'était ni dans le génie, ni dans le tempérament du peuple grec. Mais, à l'époque

1. Voir Villemain, *Essai sur l'Oraison funèbre;* Caffiaux, *De l'Oraison funèbre dans la Grèce païenne* (1861).

2. *Histoire de la Littér. grecque,* trad. Hillebrand, t. II, p. 150.

qui nous occupe, la licence, comprimée par l'ensemble des mœurs publiques, n'avait pas encore pris en Grèce ces funestes développements qui sont parmi les plus sûrs symptômes des sociétés en décadence. Il y avait partout, entre les villes et les citoyens, comme une émulation de nobles et généreux sentiments. Le péril des guerres Médiques donna aux générations qui en supportèrent l'effort et communiqua aux générations qui suivirent une sorte d'enthousiasme qui éleva les âmes, y accrut l'amour de la patrie, de la liberté et de la gloire, et répandit dans toutes les œuvres d'art une chaleur vivifiante. On s'encourageait aux grandes pensées et aux sublimes dévouements ; les Athéniens quittaient en masse leur patrie plutôt que de se courber sous le joug des Barbares. Si tous les Grecs ne se sentaient pour ces Barbares que haine et mépris, c'est parce que c'étaient des hommes qui obéissaient, non à la loi, mais à un despote, et parce qu'ils étaient à peu près étrangers au culte des arts et des lettres. « Le bonheur est dans la liberté ; » c'est ce que Thucydide fait dire à Périclès, c'est ce que pensait la Grèce entière. Et pour Isocrate, interprète lui aussi de toute la Grèce, le nom d'*Hellène* était synonyme d'homme civilisé : « Ce nom désigne moins un peuple particulier qu'une « société d'hommes éclairés et polis ; et l'on appelle « *Hellènes* plutôt ceux qui participent à notre éduca- « tion que ceux qui partagent notre origine[1]. »

1. *Panégyrique*, chap. XIII.

II

Le mouvement spiritualiste qui alors transporta la Grèce, et surtout Athènes, trouva sa plus haute expression dans le génie de Platon. Disciple de Socrate, mais encore plus heureusement doué que son maître, joignant à la pénétration du philosophe l'éloquence de l'écrivain et l'imagination du poëte, Platon donna en quelque sorte un corps à toutes les aspirations intellectuelles qui s'agitaient autour de lui : il s'empara de toutes ces idées, de tous ces sentiments, et les réunit en un système qui, malgré ses imperfections, exerça une longue séduction sur les esprits, et jeta dans le monde grec un nouvel et immense rayonnement de spiritualisme. Pour ne parler ici que de ses théories sur l'art et la poésie, on peut dire que personne ne s'en est fait une plus noble idée et n'a mis plus haut le but où doivent tendre l'artiste et le poëte. Qu'on lise tous les dialogues où il a traité la question du beau, le *Philèbe*, par exemple, le premier *Hippias*, le *Phèdre*, le *Banquet*, on verra que jamais il ne sépara le beau du vrai et du bien : le vrai, le bien, le beau, tels sont les trois termes de sa philosophie, et c'est à son exemple et sous son inspiration qu'un des plus éloquents défenseurs du spiritualisme moderne

en a fait le triple objet d'un de ses cours et d'un de ses livres[1].

Tandis que les matérialistes disaient, avec le sophiste Hippias : « Le beau, c'est une belle jeune fille, c'est une belle statue, c'est un beau cheval, » Platon se refusait à voir dans les objets une qualité accidentelle. Le beau était pour lui un modèle idéal, éternel, absolu, dont les objets contingents n'étaient que la reproduction; les belles choses ne faisaient que participer à cette beauté souveraine, qui est Dieu lui-même, source et principe de toutes les beautés qui frappent nos regards ou notre esprit, beauté physique, beauté intellectuelle et beauté morale [2]. Pour parler de ce type éternel de toutes les beautés contingentes, il trouvait un langage dont aucun poëte ne saurait égaler la hauteur, le souffle et l'émotion : « Celui qui est parvenu au dernier degré de l'initia-« tion voit tout à coup apparaître à ses regards une « beauté merveilleuse, beauté éternelle, non engen-« drée et non périssable, exempte de décadence « comme d'accroissement, qui n'est point belle dans « telle partie et laide dans telle autre, belle seulement « en tel temps, dans tel lieu, dans tel rapport, belle « pour ceux-ci, laide pour ceux-là; beauté qui n'a « point de forme sensible, un visage, des mains, rien

1. Victor Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien* (1853).

2. La théorie de Platon, que nous ne faisons qu'esquisser ici, est exposée en détail par M. Ch. Lévêque dans son livre de *la Science du Beau*, t. II.

« de corporel; qui n'est pas non plus telle pensée ni « telle science particulière; qui ne réside dans aucun « être différent d'avec lui-même, comme un animal, « ou la terre, ou le ciel, ou toute autre chose; qui « est absolument identique et invariable par elle-« même; de laquelle toutes les autres beautés parti-« cipent, de manière cependant que leur naissance « ou leur destruction ne lui apporte ni diminution « ni accroissement, ni le moindre changement... Pour « arriver à cette beauté parfaite, il faut commencer « par les beautés d'ici-bas, et, les yeux attachés sur « la beauté suprême, s'y élever sans cesse, en passant « pour ainsi dire par tous les degrés de l'échelle, « des beaux corps aux beaux sentiments, des beaux « sentiments aux belles connaissances, jusqu'à ce que, « de connaissances en connaissances, on arrive à la « connaissance par excellence, qui n'a d'autre objet « que le beau lui-même, et qu'on finisse par le con-« naître tel qu'il est en soi... Ce qui peut donner du « prix à cette vie, c'est le spectacle de la beauté éter-« nelle... Quelle ne serait pas la destinée d'un mortel « à qui il serait donné de contempler le beau sans « mélange dans sa pureté et sa simplicité, non plus « revêtu de chair et de couleurs humaines, et de tous « ces vains agréments condamnés à périr, à qui il se-« rait donné de voir face à face, sous sa forme unique, « la beauté divine [1]! »

1. *Le Banquet* (Discours de Diotime), trad. V. Cousin.

Ainsi la beauté physique n'est pour Platon que le premier degré de cette échelle du beau, qui est en quelque sorte tendue de la terre au ciel. Celui qui monte ces degrés divins voit, à mesure qu'il s'élève, l'dée du beau se purifier, se transfigurer ; et quand il plane sur les hauteurs sublimes où Platon veut le conduire, la beauté des formes a disparu ; il ne reste devant lui que la beauté souveraine, d'où émane toute beauté terrestre, comme en découlent la vérité et la vertu. C'est en se plaçant à ces hauteurs que Platon a entrepris de spiritualiser l'amour, et de donner à ce sentiment un caractère mystique qui a dû surprendre les contemporains du philosophe, et qu'on ne retrouve guère avec le même accent qu'au moyen âge, au plus beau temps de la chevalerie [1]. Dans le milieu où vivait Platon, l'amour platonique n'était peut-être qu'un beau rêve; mais une conception si pure et si élevée était bien digne du philosophe qui a donné un si large développement aux doctrines spiritualistes, et ce n'est pas la moins heureuse application de sa théorie du beau.

Cette théorie se rattache étroitement à celle des *idées*, et Platon tirait naturellement l'une de l'autre. Ce qui étonnera peut-être, c'est qu'Aristote, le contradicteur habituel de son maître, l'adversaire décidé

1. Ce rapprochement a été présenté avec autant de bonheur que de justesse par M. Saint-Marc Girardin, *Cours de Littérature dramatique*, t. II.

de la doctrine des *idées*, se trouve, sur la question du beau, d'accord avec l'auteur du *Phèdre* et du *Banquet*. Il subordonne si peu l'art à la réalité, qu'il dit expressément dans la *Poétique :* « l'art fait quelquefois ce que la nature ne saurait faire, » et qu'il reconnaît la poésie et la musique comme « choses inspirées. » M. Egger relève avec raison cette contradiction, qui est comme un involontaire hommage du disciple à son maître : « Ce n'était pas la peine, dit-il, de proscrire si sévèrement les *idées* de Platon pour être sitôt ramené, par une irrésistible logique, à les rétablir, presque sans changement, dans la plus haute région de l'art[1]. » C'en était la peine, dirons-nous à notre tour : car cela prouve que, si deux Grecs d'un esprit aussi éminent pouvaient différer d'opinion en métaphysique et en politique, ils ne pouvaient avoir deux avis sur la question du beau dans la poésie et dans l'art.

Qu'on ne soutienne donc pas, d'après Aristote, qu'art et poésie ne sont qu'imitation. Leur caractère imitatif avait déjà été signalé par Platon[2]; et comment eût-il échappé à son analyse? Mais il ne s'en tient pas là, et Aristote ne s'y arrête pas davantage. L'auteur de la *Poétique* définit cette imitation : selon lui, ce

1. Egger, *Histoire de la Critique chez les Grecs* (1849), p. 161.
2. Voir, sur ce point de la théorie des arts dans Platon, Damien, *De la Poésie suivant Platon* (1852), p. 71 et suiv., et Ch. Lévêque, *la Science du Beau*, t. II, p. 369.

n'est pas le *réel* que l'art et la poésie reproduisent, c'est le *général*, le *vraisemblable*, le *possible*[1]; Platon eût dit l'*idée*. C'est en effet du mot platonicien *idée* qu'est venu chez nous celui d'*idéal*, et la parenté des termes indique ici l'analogie des doctrines[2].

C'est la recherche de l'idéal, c'est-à-dire d'un type

1. Voir, sur la théorie d'Aristote, Egger, *Hist. de la Critique*, p. 162.

2. Nous donnons le mot *idéal* dans le sens absolu qu'on lui a toujours donné, et non dans le sens individuel et subjectif que prétend lui appliquer le livre récent de M. Taine, *De l'Idéal dans l'Art* (1867). « Il faut d'abord entendre ce mot, l'*idéal;* l'explica- « tion grammaticale n'en est pas difficile. Rappelons-nous notre « définition de l'œuvre d'art. Nous avons dit que l'œuvre d'art a « pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, « plus complétement et plus clairement que ne font les objets réels. « Pour cela, l'artiste se forme l'idée de ce caractère, et d'après son « idée il transforme l'objet réel. Cet objet ainsi transformé se « trouve *conforme à l'idée*, en d'autres termes *idéal*. Ainsi les « choses passent du réel à l'idéal lorsque l'artiste les reproduit en « les modifiant d'après son idée, et il les modifie d'après son idée « lorsque, concevant et dégageant en elles quelque caractère no- « table, il altère systématiquement les rapports naturels de leurs « parties pour rendre ce caractère plus visible et plus domina- « teur. » De cette définition, il résulte qu'il y aurait l'idéal de tel ou tel peintre, de tel ou tel statuaire, de tel ou tel écrivain, et cela pour chaque œuvre particulière. Puisque M. Taine, oublieux ou plutôt dédaigneux du sens platonicien du mot *idéal*, lui assigne au gré de sa fantaisie un sens qu'il dit grammatical, et que ce mot n'a nullement dans la langue de l'esthétique, il nous suffira de le renvoyer au *Dictionnaire de l'Académie :* « Le mot *idéal* signifie, « dans les arts d'imagination et d'imitation, *qui réunit toutes les* « *perfections*, ou *qui est plus beau que les modèles offerts par la na-* « *ture*. Exemple : *Beau idéal, formes idéales, perfection idéale,* « *l'idéal*. »

de beauté que n'offrent pas les objets réels, mais que conçoit l'imagination de l'artiste et du poëte; c'est cette recherche qui fait la grandeur de la poésie et de l'art dans la Grèce antique. Socrate, discourant avec le peintre Parrhasius et le statuaire Cliton, soutenait que l'art ne doit pas se borner à dessiner des formes agréables, mais qu'il doit reproduire surtout l'expression morale [1]. Mais l'expression est-elle tout? Platon complète ici Socrate. Il faut que l'expression soit embellie, idéalisée. L'expression morale, sans condition et sans règle, pourrait conduire au laid, par la représentation de la douleur et des passions extrêmes. L'art matérialiste ou réaliste ne recule pas devant cette conséquence, on peut même dire qu'il la poursuit. L'art spiritualiste, au contraire, s'en éloigne. Comme il tend non-seulement à plaire, mais à élever l'âme, et que le beau lui semble une des formes du bien, il recherche la beauté physique, qui est comme un reflet de la beauté morale, et se refuse à rendre tout ce qui fait l'objet des préférences de l'art matérialiste, c'est-à-dire le difforme, le grotesque, le violent, le maladif; il répugne à la laideur, et, s'il veut représenter la douleur ou la mort, il en corrige, il en tempère les effets par l'expression des nobles sentiments. C'est ainsi qu'il répand une sorte de sérénité sur les traits de Laocoon, qui se voit avec

1. Xénophon, *Mémoires sur Socrate*, III, 10.

ses enfants enlacé dans les replis de serpents dévorants et atteint de leurs premières morsures. Cest ainsi qu'il transfigure Niobé entourée de ses filles, qui viennent d'être, jusqu'à la dernière, percées par les flèches d'Artémis. C'est ainsi que Ménécée, « baigné dans son sang, expire avec un visage plein de douceur et paraît s'endormir [1]. »

C'est en s'affranchissant ainsi, dans une certaine mesure, de la stricte réalité, c'est en restant dans la sphère de l'idéal, que l'art grec s'est approprié cette noblesse de formes qui le distingue. Mais il n'est pas seulement plus élevé que l'art réaliste, il est plus vrai, c'est-à-dire qu'il est d'une vérité plus générale. C'est ce qu'a parfaitement compris Aristote, quand il déclare mettre la poésie au-dessus de l'histoire pour l'instruction et la portée. Et ce n'est pas là un vain paradoxe; le philosophe explique fort bien et justifie sa pensée: « La poésie, dit-il, est plus philosophique « et plus riche en pensées que l'histoire, car la poé- « sie exprime plutôt ce qui a une valeur générale, « l'histoire, ce qui touche à l'individu [2]. »

C'est en cela que consiste la supériorité de l'art spiritualiste sur l'art matérialiste, qui ne connaît que la réalité immédiate, et qui, courbé sur les phénomènes particuliers, ne veut rien voir au-dessus ni au delà. Cette noble et profonde conception de l'art est

1. Philostrate, *Tableaux*. — 2. *Poétique*.

donc l'éternel honneur des philosophes, des poëtes et des artistes grecs. C'est grâce à elle qu'ils nous ont légué tant de chefs-d'œuvre et sont restés les maîtres de l'esthétique ; les modèles laissés par eux n'ont pas été et ne seront jamais dépassés, et leurs leçons demeurent comme autant de règles immuables, en dépit des systèmes contraires. Aussi tous ceux qui ont de l'art un sentiment vif et délicat, quelques principes métaphysiques qu'ils adoptent du reste, acceptent, pour l'esthétique, la théorie platonicienne du beau idéal, et quelques-uns renouvellent l'heureuse contradiction d'Aristote. C'est ainsi que Diderot, qui était loin d'être un spiritualiste décidé, parle comme Platon de « ce modèle idéal de beauté, qui n'existe « nulle part que dans la tête des Phidias, des Ra« phaël, des Puget [1]. »

III

Mais, nous l'avons dit, en Grèce la théorie de Platon ne rencontra guère de contradicteurs. On a déjà

1. Salon de 1747. Diderot dit encore (*ibid.*) : « C'est un vieux conte que, pour former cette statue vraie ou imaginaire que les anciens appelaient la règle, et que j'appelle le modèle idéal ou la ligne vraie, ils ont parcouru la nature, empruntant d'elle, dans une infinité d'individus, les plus belles parties dont ils composent un tout. Comment est-ce qu'ils auraient reconnu la beauté de ces parties ? » Ces derniers mots ne sont-ils pas de l'esthétique la plus platonicienne ?

remarqué (et c'est un fait sur lequel on ne saurait trop insister) la similitude et comme la parenté d'inspiration qui existe entre les doctrines esthétiques et les œuvres des grands poëtes et des grands artistes du siècle de Périclès. De cette inspiration sont sorties les œuvres de Phidias et de Polyclète, d'Eschyle et de Sophocle.

Il y a plus, avant même que la théorie de l'idéal eût été exposée dogmatiquement, Phidias l'avait conçue et avait entrepris de la réaliser; avant que Platon eût écrit le *Phèdre* et le *Banquet*, Phidias avait fait son *Zeus* et sa *Pallas Athênê;* et l'on peut en croire Cicéron, lorsqu'il nous dit qu'en travaillant à ces chefs-d'œuvre, « ce grand artiste ne prenait pour règle « aucune beauté sensible, mais qu'il y avait dans sa « pensée une beauté suprême qu'il contemplait, qui « attachait ses yeux, et dont la céleste image dirigeait « son esprit et sa main[1]. » C'est donc avec raison qu'un moderne historien de l'art a recherché ce que Platon a pu devoir à Phidias[2]. Cette recherche de l'idéal, qui préoccupait le grand statuaire, devait le conduire et l'a conduit en effet à représenter de préférence les dieux, et l'antiquité nous dit qu'il y obtint plus de succès que dans la représentation de la personne humaine[3]. Ce

1. *Orator*, chap. II.
2. Ch. Lévêque, *Quid Phidiæ Plato debuerit.*
3. *Diis quam hominibus efficiendis melior artifex traditur* (Quintilien, XI, 10).

n'était sans doute qu'un anthropomorphisme transcendant. Mais, puisque la faible humanité, incapable de comprendre le divin dans son essence, qui est l'infini, a toujours eu besoin de figures sensibles pour parler à son imagination, et puisqu'il n'est pas d'image plus noble à en donner que celle de l'homme, ne contribuaient-ils pas à répandre sur la divinité des idées élevées, ces artistes grecs qui, comme Phidias, ne lui prêtaient la forme humaine qu'à la condition de l'entourer d'une incomparable majesté? Tandis que le symbolisme naturaliste de l'Orient n'imaginait pas d'autre représentation de la fécondité de la nature, que les cent mamelles de la Diane d'Éphèse, l'art grec, incapable d'accepter une expression aussi grossière et aussi matérialiste, prenait une tout autre voie : au lieu de tourmenter la forme humaine pour lui attacher un sens allégorique, il l'épurait, l'embellissait, la spiritualisait par la recherche de l'idéal, et arrivait à l'âme par une voie bien plus sûre. C'est donc sans étonnement que nous lisons dans un ancien, que la beauté du *Zeus* de Phidias ajouta quelque chose au culte même[1] : car l'artiste ne s'était pas borné à figurer la puissance du maître des dieux et des hommes, il avait voulu et il avait su faire concevoir, autant que cela était possible avec des moyens humains, la suprême intelligence et la suprême bonté; son *Zeus*, à

1. *Cujus pulchritudo adjecisse aliquid etiam receptæ religioni videtur : adeo majestas operis æquavit Deum* (Quintilien, *ibid.*).

en juger par la description qu'en fait Pausanias[1], était conforme à la conception de Dieu, qui est exposée par Platon dans le *Timée*. De même son Aphrodite Uranie (*Vénus céleste*) ne donnait de la divinité qui présidait à l'amour que de nobles et pures idées, comme celles qui ressortent du *Banquet*.

Tels sont les caractères de l'art dans ce Phidias, qu'un excellent juge en matière de goût appelle « le maître le plus parfait de l'époque la plus parfaite de l'art[2]. » Les mêmes caractères se retrouveraient dans tous les grands artistes de cette époque, dans ceux-là même qui, comme Polyclète, donnaient plus à l'expression humaine. Polyclète aussi, bien qu'à un moindre degré que Phidias, était épris de l'idéal[3], et de même Polygnote et Zeuxis, de même les grands artistes qui, à la génération suivante, se préoccupèrent plus encore de l'expression des passions, les Scopas, par exemple, et les Praxitèle. Ce type de beau idéal, qui était toujours présent à la pensée de Phidias, ils n'en détournaient pas plus que lui leurs regards; mais ils s'efforçaient, sinon d'en reproduire l'image, du moins de s'en écarter le moins possible dans ce qui lui est le plus contraire, la représentation des sentiments vifs ou exaltés. Cette préoccupation de l'idéal se trouve à toutes les grandes époques de l'art; et,

1. *Itinéraire en Grèce*, V, 11.
2. V. Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, IIe part., 8e leçon.
3. *Humanæ formæ decus addidit supra verum* (Quintil., XII, 10).

chose remarquable, plusieurs maîtres modernes, non contents de suivre les voies ouvertes par Phidias, se sont, en parlant de leur art, rencontrés avec Platon, dont probablement ils ne connaissaient guère les théories. Raphaël, dans sa fameuse lettre à Castiglione, dit au sujet de sa Galatée : « Comme je manque de « beaux modèles, je me sers d'un certain idéal que « je me forme[1]. » Léonard de Vinci, après avoir peint la Cène, laissa longtemps à l'état d'esquisse la tête du Christ, et comme on le pressait de mettre la dernière main à son tableau, il déclarait désespérer de la faire telle qu'il la rêvait : « Ce n'est pas sur la « terre, ajoutait-il, que je cherche ce type[2]. » Nicolas Poussin écrivait à M. de Chanteloup : « La peinture « est amoureuse du beau parfait; c'est de ce beau « accompli qu'elle retrace l'image[3]. » Et Michel-Ange lui-même, ce grand artiste dont le fougueux pinceau a figuré le *Jugement dernier* avec une hardiesse digne du Dante, Michel-Ange s'écrie dans une de ses poésies : « Il est téméraire, il est insensé, celui qui pré- « tend obtenir de ses sens ce type de beauté qui émeut « et emporte jusqu'au ciel toute saine intelligence[4]. »

1. V. Quatremère de Quincy, *Hist. de Raphaël* (Appendice).

2. Vasari, *Vies des Peintres*; J. Coindet, *Hist. de la Peinture en Italie*, p. 63 (1856).

3. 24 novembre 1647. V. Émeric David, *Discours sur la vie et les ouvrages de Poussin.*

4. Madrigal VII. V. Ch. Lévêque, *Platon considéré comme fondateur de l'esthétique*, notes.

Quelle leçon d'esthétique que cet accord sur les principes essentiels de l'art qui, à travers les civilisations diverses, réunit les grands maîtres de tous les temps!

La recherche de l'idéal avait appris aux statuaires et aux peintres de la Grèce antique que l'art doit s'adresser à l'intelligence et non aux sens, qu'il se dégrade quand il caresse les penchants voluptueux ou provoque les violentes émotions. De là ce caractère de l'art grec, d'être chaste, sans être austère; de là ce type de beauté, bien supérieur à l'agréable, qui éveille l'admiration, non le désir, et qui resplendit dans la Vénus de Milo[1]. Ce caractère est aussi celui de la tragédie grecque, surtout chez Eschyle et chez Sophocle.

S'il est des œuvres dramatiques qui produisent un éclatant contraste avec notre théâtre contemporain, si souvent énervant et corrupteur, ce sont les œuvres des tragiques grecs. Ce n'est pas d'eux que l'on peut dire qu'ils se complaisent dans la peinture des misères

1. C'est ce type de beauté que définit très-heureusement M. Beulé, à propos d'un grand artiste moderne : « Les peintres les plus illustres ont aimé la beauté féminine; ils ont incarné dans des modèles divins ce qu'ils sentaient en eux de poésie et de tendresse. Ingres, lui aussi, a entrevu des formes célestes et des séductions supérieures à la réalité. A l'exemple des sculpteurs grecs, il traite le nu avec tant d'élévation que le nu devient chaste; il interpose un voile invisible, mais toujours respecté, qui est la gravité de l'art; il répand la vie sur tout le corps; le regard, frappé par la beauté de l'ensemble, ne peut s'appesantir avec complaisance sur aucun détail; le charme est partout, la volupté nulle part. » (*Eloge de M. Ingres*, 1867.)

de la vie humaine, qu'ils flattent nos faiblesses, et font la cour aux sens ou à l'imagination. Le théâtre tragique des Grecs est une école de bonnes mœurs et de sentiments élevés. Les grands rôles n'y sont pas pour les adultères : Clytemnestre, Égisthe, et Phèdre n'y figurent qu'au second rang; le premier est pour Antigone, pour Électre, pour Alceste, pour le chaste et fier Hippolyte. Euripide lui-même, pour qui les moralistes de l'antiquité ont été si sévères, apprendrait à nos modernes auteurs dramatiques avec quelle réserve il convient de présenter au théâtre les peintures morales. Quand Boileau signale à notre admiration

La douleur vertueuse
De Phèdre malgré soi perfide, incestueuse,

ses éloges s'appliquent bien moins encore à la Phèdre de Racine qu'à celle d'Euripide, la plus pure des trois Phèdres qui ont été mises au théâtre, comme l'ont prouvé MM. Nisard[1] et Saint-Marc Girardin[2]. En effet, qu'on apprécie, au point de vue dramatique, la scène de la déclaration, dont l'idée appartient à Sénèque, cela est naturel; mais au point de vue moral, combien ce tableau est loin de la Phèdre grecque qui, dévorée par la passion, aime mieux mourir de son mal que de déshonorer, par un

1. *Études sur les poëtes latins de la décadence*, t. I.
2. *Cours de Littérature dramatique*, t. II.

mot échappé de sa bouche, son époux et ses enfants!

La Fatalité est l'âme du théâtre d'Eschyle et de quelques pièces de Sophocle. Force aveugle, dira-t-on. Pas si aveugle qu'on le croit généralement. Le Destin représente la Justice divine[1], et le mal, c'est la lutte contre les lois du Destin; si les dieux eux-mêmes sont soumis à ses arrêts, cela ne veut-il pas dire que la justice s'impose d'une manière absolue même à la divinité? Qu'on ne croie pas qu'Œdipe soit sa victime, du moins sa victime innocente. Le châtiment est terrible, mais il n'est pas immérité. C'est l'orgueil qui est puni en lui, l'orgueil qui oublie l'infirmité humaine et entreprend sur ce qui est dû aux dieux. « O races mor- « telles! s'écrie le chœur à la fin de l'*Œdipe roi*, que « votre vie ressemble au néant! » Dans *Œdipe*, dans *Ajax*, dans les *Trachiniennes*, dans *Philoctète*, dans *Antigone* même, cette pièce admirable où l'héroïne est un peu trop superbe, « c'est toujours, comme l'explique fort bien Ottfried Müller, l'idée de la Divinité qui donne en toutes choses leur juste mesure aux actions humaines[2]. » Mais l'expiation répare tout : après les redoutables péripéties d'*Œdipe roi*, l'*Œdipe à Colone* nous montre le fils de Laïus régénéré, grandi par l'infortune, et, au milieu de mélancoliques

1. V. A. Maury, *Hist. des Religions de la Grèce ancienne*, t. III, p. 51 et suiv.; Guiard, *Etude morale sur Sophocle*, en tête de sa traduction en vers de Sophocle; Cambouliu, *Essai sur la Fatalité dans la tragédie grecque* (1855).

2. *Hist. de la Littérature grecque*, trad. Hillebrand, t. II, p. 287.

regrets, aspirant à la mort qui doit le délivrer de tous les maux terrestres, qui doit le faire entrer dans une nouvelle et glorieuse existence. Prométhée lui-même est puni, non pour avoir, comme il le dit, fait du bien aux hommes, mais pour avoir prétendu substituer son action à celle des dieux : du reste, comme son caractère commande la sympathie et le respect, il aura aussi son retour de fortune, et après sa chute, où éclate son indomptable volonté, viendra sa réconciliation avec Zeus.

Telles sont les leçons qui, à travers des scènes d'une élévation incomparable, découlent partout du théâtre tragique des Grecs : son object est tout moral et religieux, quand il n'est pas tout national, comme dans les *Perses*. On a beaucoup loué, et à juste titre, le grand Corneille pour avoir présenté comme il l'a fait la lutte entre la passion et le devoir. Que ne doit-on pas dire d'Eschyle et de Sophocle qui, dans les *Choéphores*, dans l'*Electre*, nous font assister à une lutte bien autrement élevée, bien autrement saisissante? Nous voulons parler de celle qui se livre entre deux devoirs dans le cœur d'Oreste et d'Électre : d'un côté le devoir de venger un père assassiné, de l'autre l'amour filial qui interdit de frapper une mère coupable. Il y a là toute une thèse morale qui, dans les *Euménides* d'Eschyle, est figurée d'une manière dramatique : on voit les déesses « vénérables » poursuivre le parricide jusqu'au pied des autels protecteurs

d'Apollon et d'Athênê; mais de ce conflit entre les vieilles et les jeunes divinités résultera un accord définitif, et, pour la décision de ces causes litigieuses où la justice semble opposée à la justice, l'entente intervenue entre les divinités rivales créera un tribunal supérieur, le tribunal de l'Aréopage.

Si Sophocle surpasse Eschyle en quelque chose, c'est pour la peinture plus humaine des sentiments et le dessin mieux arrêté des caractères. Les critiques l'ont souvent remarqué avec raison[1] : chez Sophocle, comme en général dans tout le théâtre tragique des Grecs, les principaux personnages ont un caractère héroïque, les âmes dont les sentiments remplissent le drame sont extraordinairement fortes et grandes; mais les peintures sont si vraies que toute âme humaine s'y peut reconnaître; partout nous retrouvons « la noble figure de l'homme », dont le poëte, selon l'heureuse expression de M. Patin, « s'efforce d'exprimer l'idéale beauté. » Quels caractères que ceux d'Électre et d'Antigone! Dans Électre, à côté du profond et respectueux attachement qu'elle a voué à la mémoire de son père et qui lui rend odieux ses meurtriers, il y a l'horreur et le mépris qu'inspire à cette âme virginale l'adultère triomphant dans Égisthe et Clytemnestre. Ce n'est pas seulement sa piété filiale qui

1. Voir surtout O. Müller, *Hist. de la Littérature grecque*, trad. Hillebrand, t. II, p. 269, et Patin, *Etudes sur les tragiques grecs*, introduction.

la rend insatiable de vengeance, c'est l'indignation que souléve en elle le spectacle toujours présent d'une vie criminelle et voluptueuse. Antigone, tout aussi pure, est plus jeune et plus tendre : son cœur, qui ne nourrit pas une plaie ancienne et toujours saignante, ne demande qu'à se livrer aux charmes de l'amour respectueux qu'a conçu pour elle le fils de Créon. Mais un devoir impérieux, celui de rendre les honneurs de la sépulture à son frère, menace de mettre à néant ses plus légitimes et ses plus chères espérances : elle n'hésite pas un instant à braver la colére et la vengeance de Créon. C'est avec de mélancoliques regrets pour les joies de la vie qu'elle affronte et qu'elle subit la mort. Victime d'autant plus courageuse qu'elle tient plus à ce qu'elle abandonne; d'autant plus touchante que, faible femme, elle défend contre une tyrannie violente et injuste les droits les plus sacrés et les plus imprescriptibles devoirs de la famille. Cette défense de la loi éternelle, de la loi non écrite contre les passagères législations des hommes, était chez le poëte une belle idée : elle méritait d'être comprise et appréciée par les Athéniens; et, en effet, l'enthousiasme excité par la représentation d'*Antigone* fut tel que le peuple éleva le poëte à la dignité de stratége. Singulier peuple, pensera-t-on peut-être, qui récompense un beau poëme par le titre de général! Mais si l'on fait réflexion que les *stratéges* n'étaient pas tous, comme leur nom semble l'indiquer, chargés de con-

duire des armées, et que quelques-uns d'entre eux avaient des fonctions purement civiles[1], peut-être s'étonnera-t-on moins de voir un tel honneur décerné à un homme qui répandait parmi le peuple de grandes et nobles pensées.

Non-seulement le théâtre tragique des Grecs ne donnait rien à la volupté, non-seulement il aimait à peindre la vertu poussée jusqu'à l'héroïsme; mais, comme l'art plastique, il s'interdisait d'une manière presque absolue la représentation des passions violentes. Le goût de la volupté et des violentes émotions fera chez les Romains le succès des pantomimes et des gladiateurs. Il y avait dans le premier de ces spectacles un attrait auquel les Grecs ne surent pas toujours résister; mais ils n'eurent jamais que de la répugnance pour les jeux de gladiateurs, et ne goûtèrent jamais ce plaisir dont le raffinement sanguinaire était en opposition trop directe avec la *philanthropie* dont ils se faisaient gloire. Un tel spectacle ne trouvait guère sa place dans une ville comme Athènes, qui avait élevé un autel à la Pitié[2]. Lorsqu'il fut introduit à Antioche, par Antiochus Épiphane, il causa plus d'effroi que d'agrément, c'est un historien romain qui en témoigne[3]. Tant que les Grecs purent

1. V. Georges Perrot, *Essai sur le Droit public chez les Athéniens* (1867), p. 58 et suiv.
2. Pausanias, I, XVII, 1.
3. Tite-Live, XLI, 20.

faire les frais de leurs représentations dramatiques, ils y restèrent fidèles : ils n'aimèrent jamais rien autant que ces pompes majestueuses, dont l'éclat avait pour objet d'entourer l'action d'une sorte de grandeur poétique et morale ; ce chœur, qui était le témoin constant de cette action, et dont le caractère conventionnel servait à l'idéaliser ; ces drames aux proportions harmonieuses, ces peintures d'une vérité choisie, ce langage d'une noble simplicité et d'une expression contenue jusque dans les transports de la passion.

Aujourd'hui que l'on a tant abusé des grands effets, il est impossible de n'être pas frappé de la sobriété des moyens employés par les Eschyle et les Sophocle. « C'est là, dit M. Saint-Marc Girardin [1], le triomphe de l'art grec : il excite la pitié, mais il ne l'épuise pas ; il mêle, dans le langage de ses victimes, la plainte et la résignation, afin qu'elles inspirent à la fois l'attendrissement et le respect, et que ces deux sentiments se tempèrent l'un par l'autre dans l'âme du spectateur. L'art grec cherche toujours à maintenir un juste équilibre entre ces deux émotions. » L'éminent critique, qui a si bien défini le caractère de l'art dramatique des Grecs, l'a fait ressortir de la manière la plus frappante et la plus instructive en instituant une série de comparaisons entre des situations de la scène antique et des situations analogues de la scène moderne : c'est une démonstration poussée jusqu'à la dernière évi-

1. *Cours de Littérature dramatique*, t. I, chap. II.

dence, et ce n'est pas la faute de l'auteur du *Cours de Littérature dramatique*, si l'éloge qu'il fait de l'art grec a paru, et, pour dire toute la vérité, est devenu la satire de l'art contemporain.

Que les esprits blasés se complaisent dans les peintures violentes, où l'émotion physique domine et supprime presque l'émotion morale, rien de plus simple; mais ceux qui ont le culte du beau noble et pur, quel que soit du reste l'éclat de certaines œuvres marquées de ce caractère excessif et violent, ne verront jamais là un progrès de l'art, et ils diront avec M. Saint-Marc Girardin : « L'art antique, soit qu'avec une habileté admirable il choisisse, pour peindre la passion, le moment qui en précède l'excès, soit qu'allant au delà de ce moment et ne s'y arrêtant pas, il arrive au prodige, qui enveloppe tout de son ombre; l'art antique fait plus d'effet sur l'imagination que l'art moderne, qui s'efforce hardiment d'exprimer l'excès des passions[1]. » Ils diront encore avec le même maître, qui détermine avec autant d'autorité que de précision le sujet de nos études : « Dans l'antiquité la littérature avait fini par donner la préférence à l'esprit sur le corps. De nos jours, la littérature semble suivre la marche contraire; non qu'en France elle ait cherché souvent à représenter sur le théâtre la souffrance matérielle. Lorsque nous mettons, par hasard, sur la

1. *Cours de Littérature dramatique*, I, III.

scène une maladie, nous choisissons de préférence celles qui tiennent de près à la douleur morale, soit qu'elles en viennent, soit qu'elles l'imitent : ainsi, la folie, le spleen, etc. Dans les infirmités, même procédé : nous représentons la cécité ou le mutisme, les infirmités enfin qui semblent exciter l'intelligence par les obstacles même qu'elles lui créent. La littérature actuelle est donc restée spiritualiste, quant au choix des sujets; mais elle est matérialiste par l'expression[1]. »

Le même contraste d'une expression presque toujours spiritualiste chez les poëtes grecs, et souvent matérialiste chez les modernes, se trouve dans les descriptions et dans le sentiment de la nature. Il a été remarqué avec raison que l'adoration de la nature poussée jusqu'à l'idolâtrie par la poésie allemande du dernier siècle, a produit, comme une conséquence obligée, la philosophie de la nature[2]. Gœthe a frayé la voie à Hégel. On a personnifié, on a divinisé la nature; on en a fait une sorte d'être immense qui contient tous les autres, dont tous les autres ne sont que des parties ou des manifestations, qui, comme dit Schelling, « sommeille dans la plante, rêve dans l'animal, se réveille dans l'homme. » Rien n'est plus vieux que ces doctrines qui, aujourd'hui, se donnent un air de nouveauté, et qui passent du ton mystique du vi-

1. *Cours de littérature dramatique*, I, III.
2. V. Caro, *la Philosophie de Gœthe* (1867).

sionnaire au ton superbe et dégagé du sceptique revenu de toute illusion. Ces doctrines ont eu aussi chez les Grecs leurs adeptes et leurs défenseurs, mais elles n'y ont jamais été populaires; elles n'ont jamais attiré à elles ni les grands philosophes, ni les grands poëtes. Ceux-ci quelquefois se sont livrés à la pure sensation du plaisir que cause la contemplation des beautés de la nature; mais le plus souvent ils l'ont envisagée dans ses rapports avec l'homme, dans les combats qu'il est obligé de lui livrer, dans les victoires qu'il remporte sur elle. Hésiode, dans les *Travaux et les Jours*, peint la rude vie des laboureurs d'Ascra. Homère tourne à l'honneur de la personnalité humaine tous les tableaux qu'il présente, soit de la mer, soit de la campagne : le magnifique récit qu'il fait[1] d'une tempête et du naufrage d'Ulysse a pour nous un effet tout dramatique, par la pensée sans cesse ramenée du péril et de l'énergie de son héros; il n'y a pas une de ses descriptions de campagne que l'homme n'anime de sa présence, qu'il ne remplisse de son labeur, de ses espérances, de ses joies ou de ses déceptions, soit comme laboureur, soit comme vigneron, soit comme chasseur.

« De toutes les merveilles de la nature, s'écrie le « chœur, dans l'*Antigone* de Sophocle, il n'y a rien « de plus étonnant que l'homme. » Et, en effet, la nature, que les poëtes grecs ont goûtée et sentie autant

1. *Odyssée*, liv. V et VII.

que le plus enthousiaste de nos poëtes *naturalistes*, ne leur fait jamais oublier l'homme. Les héros mourants ont une pensée de regrets pour les beautés de la nature, mais en même temps pour les joies de la vie qu'ils goûtaient au milieu de leurs semblables. Antigone dit adieu à la clarté des cieux et aux douceurs de l'hyménée[1]; Ajax au soleil, aux fontaines, aux fleuves, et en même temps « aux murs sacrés de Salamine, aux foyers de ses ancêtres[2]. » Si Philoctète, en quittant son île, salue une dernière fois les fontaines, les montagnes et les prairies de Lesbos, il n'oublie pas les divinités qui peuplaient sa solitude, « les nymphes des prés hu-« mides, et l'Écho qui répéta tant de fois ses gémisse-« ments[3]. » Dans l'admirable chant du chœur d'*Œdipe à Colone*, où sont célébrés tous les avantages de l'Attique, que trouvons-nous? C'est d'abord une ravissante description de la verdoyante vallée de Colone, où gazouille le rossignol caché sous le lierre, où s'épanouissent les grappes brillantes du narcisse et les fleurs d'or du safran, où jaillissent les sources intarissables du Céphise. Mais dans tout paysage grec il y a quelque divinité : « Là bondit le joyeux Bacchus, « escorté de ses divines nourrices.... Les chœurs des « Muses ne dédaignent pas cette contrée, ni Aphro-« dite aux rênes d'or. » Enfin, le chant se termine par la fière revendication d'un précieux présent des

1. *Antigone*, v. 808. — 2. *Ajax*, v. 856. — 3. *Philoctète*, v. 1453.

dieux, l'olivier au pâle feuillage, « qui nulle part ne « verdoie plus vigoureux qu'en Attique, et que jamais « ne pourrait arracher une main ennemie[1]. » L'éloge des beautés de la nature disparaît et s'efface au milieu des transports de l'hymne patriotique.

Platon, ce philosophe qui a commencé par être un poëte, et qui l'est toujours resté, fait, lui aussi, des descriptions de la nature pleines de fraîcheur et de coloris : mais ce ne sont que de beaux cadres pour ses dialogues, et dans ses dialogues il n'y a place que pour l'être pensant. Enfin, Xénophon, l'écrivain moraliste, voit avant tout dans la campagne une école de vertu[2]. Et, chose remarquable, le poëte comique Ménandre parle comme Xénophon[3].

IV

Peut-être nous objectera-t-on le jugement de Platon contre les poëtes et en particulier contre Homère[4]. Mais il y a, dans cette proscription en masse de la poésie et des poëtes par l'auteur de la *République*,

1. *Œdipe à Colone*, v. 705.
2. *Économiques*, chap. v.
3. Nous ne faisons qu'esquisser ici rapidement un sujet qui a été traité avec amour par M. Gebhart, *Hist. du Sentiment poétique de la Nature dans l'Antiquité* (1860), in-8°, et par M. Victor de Laprade, *Le Sentiment de la Nature avant le Christianisme*, in-8°; *Le Sentiment de la Nature chez les Modernes*, in-8°.
4. *République*, liv. III.

un excès de doctrine auquel Cicéron a eu le tort de souscrire[1], et dont il faut laisser l'éloge à un écrivain absolu et paradoxal comme Rousseau[2]. Il y a longtemps que les poëtes anciens, malgré les écarts de quelques-uns, ont été réhabilités par les esprits mesurés, et par ceux-là même qui se sont le plus préoccupés d'éducation, par Horace[3], par Plutarque[4], par saint Basile[5] et par Rollin[6].

Voyons Homère. Le rangera-t-on parmi les poëtes matérialistes? Certes sa métaphysique est bien grossière et bien primitive : l'âme n'est guère pour lui que le souffle de la vie, et ce qu'il dit de l'existence qui suit celle-ci est bien confus et parfois bien contradictoire. Mais ce n'est pas un philosophe, et, après tout, on trouve chez lui la croyance à l'immortalité de l'âme, avec les premiers linéaments du dogme des récompenses et des peines réservées à l'homme dans l'autre vie. Il est bien vrai aussi que ses poëmes portent la trace de la rudesse des temps qui les ont inspirés : ils accusent une civilisation bien peu avancée, où la force brutale domine, où les appétits matériels se donnent libre carrière. Mais d'abord entre cette civilisation des premiers temps et celle des époques plus raffinées, la différence est quelquefois plutôt à

1. *Tusculanes*, II, 11; *De la Nature des Dieux*, I, 16; II, 28. — 2. Voir une des notes de sa *Lettre à d'Alembert*. — 3. *Epître à Lollius*. — 4. *Comment il faut écouter les poëtes*. — 5. *De la Lecture des Livres profanes*. — 6. *Traité des Etudes*, II, 1, 12.

la surface qu'au fond, et la politesse n'est souvent qu'un masque sous lequel se cachent bien des passions violentes ou égoïstes. De plus, à travers cette peinture si fidèle de mœurs rudes et barbares s'échappent à chaque instant de nobles aspirations, des sentiments élevés, parfois exquis ; il y a dans l'œuvre entière une grandeur générale propre à élever l'esprit, et comme le dit avec autorité saint Basile, « à porter au bien ; » enfin on y trouve déjà ce culte respectueux du beau, qui d'Homère doit se transmettre à Phidias, et de Phidias à Platon.

Sans doute ce qui domine dans Homère, c'est la vérité des peintures, physiques ou morales[1]. Ce qu'étaient les hommes de l'âge héroïque, on le voit à merveille dans ses deux poëmes ; il n'y a pas d'histoire qui soit aussi vraie, pas de tableau qui soit aussi vivant. Il est également admirable quand il décrit les objets et quand il peint les caractères et les mœurs : tout ce qu'il y a de saillant ressort avec un relief admirable, et la naïveté augmente le pittoresque. Mais ce n'est pas tout : il y a déjà dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée* une haute moralité. Ses héros n'obéissent pas toujours aux calculs de l'intérêt ; souvent ils ne craignent pas de se dévouer, de se sacrifier au devoir. Hector, que l'on s'efforce de détourner du combat par

1. C'est le point sur lequel insiste le plus volontiers M. Wida, dans ses *Etudes sur l'Iliade d'Homère*, sans négliger toutefois les autres côtés du poëme.

la pensée de présages défavorables, trouve dans son héroïsme une éloquente réfutation de ces conseils pusillanimes : « Le seul bon présage, s'écrie-t-il, c'est de combattre pour sa patrie[1]. » Nul n'a mieux qu'Homère représenté la sainteté de l'union conjugale, soit qu'il la fasse définir par Ulysse dans son discours à Nausicaa[2], soit qu'il nous intéresse au chaste et tendre attachement d'Andromaque pour Hector[3], soit qu'il nous montre dans Pénélope la fidélité de l'épouse poussée jusqu'à l'héroïsme. Il y a déjà chez lui le germe de sentiments qui doivent se développer plus tard, à mesure que les mœurs s'adouciront. Non-seulement on y trouve le respect des vieillards et des hôtes, qui est propre aux époques primitives, mais çà et là éclatent des protestations contre la brutalité de la vie héroïque. C'est Homère qui a dit ce beau mot, où l'on sent comme un précoce avant-goût de la charité chrétienne : « L'hôte et le mendiant viennent de Zeus. » Son allégorie des Prières[4] est un poétique appel à la douceur et à l'humanité. Les aèdes ou chantres inspirés qu'il aime à mettre en scène, les Phémius, les Démodocus, semblent avoir pour mission commune de rappeler les rois à la justice et à la vertu en invoquant les dieux. Homère annonce-t-il qu'Achille veut, selon un antique usage, sacrifier sur le bûcher de Patrocle douze jeunes Troyens, il s'exprime ainsi :

1. *Iliade*, XII, 243. — 2. *Odyssée*, VI, 18 et suiv. — 3. *Iliade*, VI, 430 et suiv. — 4. *Iliade*, IX.

« Le héros a résolu en son esprit une mauvaise pensée[1]. »

Cet Achille même, qui nous représente le héros primitif, il est sans doute bien violent et emporté : il y a en lui du barbare, mais il n'est pas dépourvu de sentiments humains, et peut-être ne trouvera-t-on pas trop flatté le portrait que trace Ottfried Müller du rude champion des vieux Achéens : « On ne saurait le contester, il y a quelque chose de divin dans l'élévation de son âme. Quand on songe à la mélancolie qui s'empare d'Hector malgré son courage, et qui l'accompagne au combat comme un sombre présage de son sort douloureux, que l'âme d'Achille paraît grande et élevée! Il connaît la mort prématurée qui l'attend, il sait qu'elle doit suivre de près celle d'Hector; et pourtant rien ne paralyse pour un instant sa résolution avant le combat, rien ne vient altérer le calme plein de dignité qui succède à la lutte! Là où Achille paraît dans toute sa grandeur, c'est surtout dans son entrevue avec Priam, scène sans pareille dans toute la poésie antique, où la haine nationale, l'ambition personnelle, toutes les passions farouches et barbares enfin, font place aux sentiments les plus doux et les plus humains. C'est donc le travail de purification par lequel passe le caractère d'Achille, et qui délivre de toute souillure la partie divine de sa nature, qui constitue la pensée domi-

1. Liv. XXIII.

nante du poëme entier, et la façon dont ce travail se communique au cœur de l'auditeur en fait une des choses les plus belles et les plus parfaites qu'ait produites la haute poésie[1]. »

C'est ce sentiment d'admiration, sans cesse entretenu, sans cesse renouvelé dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, qui, malgré la profonde différence des civilisations, a maintenu parmi les modernes la gloire d'Homère si haute et si incontestée. C'est là ce qui lui a mérité le titre de « poëte souverain », que lui décerne l'auteur de la *Divine Comédie;* c'est là ce qui justifie cette *Apothéose d'Homère* où l'art contemporain a trouvé deux de ses plus hautes inspirations[2].

1. O. Müller, *Hist. de la Littérature grecque*, trad. Hillebrand, t. I, p. 97.

2. L'*Apothéose d'Homère*, de M. Ingres, et la *Jeunesse de la Grèce* de M. Kaulbach. Dans l'œuvre de l'artiste bavarois, qui est une des fresques qui décorent le vestibule du Musée de Berlin, on voit se presser autour d'Homère, pour écouter ses chants, les poëtes, les artistes, les philosophes, les héros et les grands hommes de la Grèce; les dieux eux-mêmes s'avancent pour l'entendre, escortés des Grâces et des Muses. Voici comment M. Beulé apprécie l'œuvre de M. Ingres : « Il représenta Homère assis devant un temple, couronné par l'Immortalité, recevant l'hommage des poëtes, des peintres, des sculpteurs de tous les temps qui l'ont admiré et se sont nourris de ses œuvres, perpétuant la beauté qu'il a, le premier, révélée au monde. Cette tâche aurait écrasé toute âme soutenue par une conviction moins ardente; pour Ingres, ce n'était qu'un acte de foi. Il s'est élevé, en effet, à une hauteur que lui-même ne devait point dépasser. Il a entrevu, à force d'enthousiasme, les sphères tranquilles où planaient ces beaux génies; il a rencontré les proportions, les formes, l'expression, la sérénité, qui caractérisent l'art antique. Il a été conduit par le goût, privilége de la Grèce, don de

Que nos réalistes contemporains ne se hâtent pas non plus de revendiquer Aristophane comme un de leurs ancêtres. Il n'est pas douteux que ses peintures sont d'une liberté qui va jusqu'à la plus extrême licence, et que son langage est d'une crudité qui met à une rude épreuve la modestie d'un chaste lecteur : c'est à peine si Rabelais lui-même est aussi grossier et aussi cynique. Mais il en est du cynisme d'Aristophane comme de la rudesse d'Homère : il ne faut pas s'arrêter à la surface. Il faut, dans ses comédies, faire la part d'une sorte d'ivresse bachique, qui ne se justifie pas, mais qui s'explique par les habitudes prises avant lui dans un genre littéraire destiné à la foule, et à une foule qui ne comptait que des hommes. Toutes les impuretés de la société grecque s'épanouissaient à l'aise dans l'ancienne comédie athénienne, comme celles de la société française du quinzième siècle dans les *Farces* et quelquefois même dans les pièces qui s'intitulaient *Moralités*. Ces grossièretés sont aujourd'hui intolérables pour nous : il y a des choses sur lesquelles nous sommes plus délicats que nos pères et même que les Athéniens du siècle de Périclès. Libre à nos Parisiens d'en conclure qu'ils sont plus *Athéniens* que les concitoyens d'Aristophane.

Mais à côté de ces regrettables débauches de lan-

la nature que l'éducation n'a pu que développer, de même que le frottement dégage les parfums contenus dans certains bois précieux. » (*Eloge de M. Ingres.*)

gage, qu'Aristophane condamne tout le premier, et contre lesquelles il proteste, tout en les imitant par condescendance pour la mauvaise partie de son public[1], quelle élévation dans les *Parabases* et surtout dans les chœurs ! Aristophane n'est pas seulement un poëte comique et satirique, c'est un poëte lyrique de l'ordre le plus élevé[2]. Avec une souplesse d'esprit merveilleuse, il passe de ses persiflages et de ses cyniques propos aux plus nobles inspirations de la poésie lyrique. Sa muse rase ordinairement la terre, et bien des fois se salit le pied aux fanges d'ici-bas; mais, d'un vigoureux coup d'aile, souvent elle sait s'élever dans une sphère plus pure et planer au-dessus des nuages. Il célèbre tour à tour les Dieux, l'amour de la patrie, les délices de la campagne. Ces chants, tout dépourvus qu'ils sont pour nous du rhythme musical qui les devait accompagner, nous paraissent avoir l'élan rapide du dithyrambe le plus animé : quelquefois ils ont une magnificence qui permettrait de les transporter dans un chœur tragique; leur caractère ordinaire est l'élégance et la grâce, échauffées par une imagination libre et impétueuse, relevées par un style hardi et riche en associations de mots qui sont presque toujours aussi heureuses que nouvelles.

Qu'on s'étonne du frappant contraste qu'offrent ces

1. Voir le début des *Grenouilles*.
2. C'est ce qu'a développé M. Marcou dans une excellente thèse latine : *De choro et carmine lyrico apud Aristophanem* (1860).

qualités lyriques avec la gaieté quelquefois folle en apparence de ses scènes comiques, avec la rudesse souvent exclusive de ses satires et de son langage; nous le comprenons. Qu'on dise de lui ce que La Bruyère a dit de Rabelais : « C'est une énigme inexplicable; » nous le voulons bien. Mais, en dépit de ses écarts, il nous paraît impossible de ne pas voir dans Aristophane un poëte ami de l'idéal. C'est par là que, dégagé de ses ordures, il mérite de rester parmi les auteurs destinés à l'éducation de la jeunesse. Aristophane d'ailleurs est un défenseur énergique de l'art spiritualiste, un adversaire acharné des réalistes de son temps. Pour lui, le théâtre tragique doit être une école de bonnes mœurs : « Le maître d'école instruit les enfants, le poëte les jeunes gens[1]. » C'est le point de vue auquel, dans sa comédie des *Grenouilles*, il se place pour juger Eschyle et Euripide, et il n'y a pas de sévérités qu'il épargne à ce dernier. Il le rend responsable de l'amollissement et de la perte des mœurs. Pourquoi? Parce que, entraîné par le désir d'innover, Euripide s'est quelquefois adressé au corps autant qu'à l'esprit, et n'a pas craint de pousser jusqu'à l'extrême le pathétique des situations et du langage : double infidélité aux traditions de l'art grec, si scrupuleusement respectées par Eschyle et Sophocle. Le jugement qu'Aristophane porte sur Euripide peut

1. *Grenouilles*, v. 1055.

sembler sévère ; mais ce n'en est pas moins une chose remarquable que ce grand rieur s'attache, comme le plus grave des philosophes, à démêler et à déterminer le rapport qui existe entre l'art et la morale, entre le beau et le bien.

Aristophane adresse à Euripide un autre reproche, celui de se complaire dans les menus détails et dans le ton familier, celui « d'introduire sur la scène la vie commune et les habitudes vulgaires[1]. » N'est-ce pas là une condamnation très-explicite du réalisme en littérature? A coup sûr, Aristophane n'est point partisan de ce que l'on a quelquefois appelé le style noble, de ce style qui en cherchant la grandeur s'éloigne du naturel et tombe dans la monotonie ; il n'est pas sans reprocher à Eschyle quelque emphase. Mais il a de l'art une idée trop élevée pour consentir à ce qu'il se rabaisse de parti pris : il aime mieux le voir poétiser la vie que se traîner dans l'ornière des réalités de chaque jour. Par là encore il est le fidèle interprète du goût et du génie de sa nation.

V

Ainsi en Grèce, à la belle époque, c'est-à-dire au siècle de Périclès, l'art est spiritualiste dans toutes

1. *Grenouilles*, v. 959.

ses manifestations. Nous l'avons vu pour la poésie et les arts du dessin : les preuves ne seraient pas moins faciles à tirer de l'histoire et de l'éloquence.

Quel peuple a eu, plus que les Grecs, une haute idée de la dignité et de la moralité de l'histoire? Nommer Thucydide, c'est indiquer le premier et peut-être le plus parfait modèle de ce genre littéraire, qui ne doit ni se réduire à une sèche indication des faits et de leurs causes, ni donner trop à l'amusement du lecteur et à l'intérêt des récits. Hérodote lui-même avait entrevu cet idéal, et, tout en sacrifiant plus au plaisir, il n'avait pas oublié que l'histoire doit avoir une utilité morale. Cette utilité ressort même de ses récits les plus contestables : témoin cette légende de Polycrate, qui rappelle à l'homme l'impuissance où il est de donner ici-bas une base stable à son bonheur; témoin cet entretien de Solon et de Crésus, où la critique historique a fort à redire, mais qui symbolise à merveille l'opposition entre les idées matérialistes et serviles de l'Asie, et les principes généreux et spiritualistes de la Grèce.

Ce sont ces principes qui inspiraient ses grands orateurs. Plutarque nous dit[1], et sur ce point nous devons admettre son témoignage, que Périclès devait à la fréquentation d'Anaxagore l'élévation et la gravité de ses pensées, son éloquence noble et exempte d'affec-

1. *Vie de Périclès.*

tation, et jusqu'à la simplicité de son port, de son geste et de son maintien. Démosthène s'était proposé un idéal de l'éloquence, et l'on sait tout ce qu'il a osé pour l'atteindre, au point de faire violence à une nature rebelle et de se créer un organe. Mais, tandis que les sophistes matérialistes, ses contemporains, voyaient dans l'éloquence l'art d'arranger des mots et des phrases, et qu'ils appliquaient indifféremment leur habileté à louer la mouche, la goutte, la fièvre, ou les guerriers morts en combattant pour la patrie, Démosthène pensait que l'objet de l'éloquence est d'exprimer et de raviver dans les esprits et dans les cœurs les idées du juste et du bien, du devoir et du dévouement. La pensée de Démosthène était aussi celle du plus grand nombre de ses concitoyens ; et voilà comment il put, aux applaudissements du peuple entier, revendiquer comme un insigne honneur pour sa patrie et pour lui-même la politique qui avait abouti à la défaite de Chéronée : « Si vous me condamnez[1], « s'écrie-t-il, vous paraîtrez avoir failli vous-mêmes « dans le passé, et non pas avoir succombé à la mali- « gnité de la fortune. Mais il n'en est pas ainsi. Non, « vous n'avez pas failli, Athéniens, en ayant choisi le

1. Le texte dit : « Si vous condamnez Ctésiphon. » Mais nous ne nous attachons ici qu'à la pensée générale, et l'on sait que, dans l'affaire de *la Couronne*, la cause de Ctésiphon était celle même de Démosthène. — A part cette modification, dont nous prenons la responsabilité, nous empruntons l'excellente traduction que donne de ce morceau M. Villemain. (*Souvenirs contemporains*, t. I.)

« parti du péril à braver pour l'indépendance et le « salut de tous. Non, je le jure par ceux qui se hasar- « dèrent les premiers à Marathon, et par ceux qui « étaient rangés en bataille à Platée, et par ceux qui « combattirent à Salamine et aussi à la journée d'Ar- « témise, et par beaucoup d'autres gisant aujourd'hui « sous la pierre de nos monuments publics. » L'éloquence, inspirée par des sentiments purement humains, s'est-elle jamais élevée à une telle hauteur? Et le matérialisme, qui ne saurait avoir d'autre morale que celle de l'intérêt, est-il capable d'inspirer un pareil langage?

Non-seulement les inspirations de la grande éloquence étaient nobles et élevées, mais, chez elle, l'expression était toujours contenue, et le pathétique n'excédait jamais de justes limites. L'art de Démosthène, comme celui de Sophocle, comme celui de Phidias, proscrivait tout excès, même dans le langage de la passion. Lorsqu'il avait le plus le besoin et le droit d'y faire appel, dans les péroraisons, par exemple, il observait une réserve bien faite pour nous étonner, nous qui avons perdu le secret de ces délicatesses, pour qui le plus souvent l'art suprême est de frapper fort, et qui voulons, à tout prix, remuer, ébranler, secouer l'auditeur. Lord Brougham, qui a tant pratiqué et qui connaît si bien Démosthène, a insisté avec beaucoup de raison sur ce point dans un remarquable article de la *Revue d'Edimbourg*, où il compare l'é-

loquence politique chez les anciens et chez les modernes[1]. Selon lui, reprocher à Démosthène ce qu'on appelle la faiblesse de ses péroraisons, c'est montrer une bien faible connaissance du génie grec, dont les caractères sont les mêmes dans l'éloquence que dans l'art et la poésie : toujours et partout le génie grec évite de donner à la passion une trop libre carrière, et fait prédominer la raison, qui s'accorde bien mieux avec la recherche du beau.

Élever l'esprit et le cœur, tel est le caractère, tel est le but des grands poëtes, des grands orateurs, des grands écrivains de la Grèce. C'est ce qu'a fort bien senti un rhéteur d'un mérite éminent, qui était en même temps un philosophe platonicien et un homme de grand cœur, Longin, l'auteur du *Traité du sublime.* Qu'on ne rie pas de cette recherche, parfois un peu minutieuse, à laquelle il s'est livré des sources du sublime dans la pensée et dans l'expression; cela vaut mieux que la poursuite de l'esprit de bon ou de mauvais aloi. Si didactique que soit son livre, il faut souhaiter à notre siècle beaucoup de rhéteurs capables de l'écrire, et surtout beaucoup de lecteurs disposés à s'en accommoder; d'ailleurs, s'il nous semble aujourd'hui attacher trop de prix aux *figures de mots et de pensées*, on ne saurait nier qu'il n'ait fort bien vu et exposé

1. Cet article a été reproduit et traduit dans la *Revue britannique* (t. XVII, 1338).

le secret de ce sublime qu'il admire dans les beaux temps de la littérature grecque, comme les causes de la décadence d'une littérature autrefois si brillante.

Le sublime, d'après Longin (et il a bien soin de le distinguer de l'emphase et de l'enflure), « a cela de « propre qu'il élève l'âme et lui fait concevoir une « plus haute opinion d'elle-même, la remplissant « de joie et de je ne sais quel noble orgueil, comme « si c'était elle qui eût produit les choses qu'elle « vient simplement d'entendre [1]..... » Il dit encore : « L'élévation d'esprit est une image de l'é- « lévation de l'âme..... Homère est héroïque lui- « même en parlant des héros... Bien que l'élévation « d'esprit naturelle soit plutôt un présent du Ciel « qu'une qualité qui se puisse acquérir, nous de- « vons, autant qu'il nous est possible, nourrir notre « esprit au grand, et le tenir plein et enflé, pour « ainsi dire, d'une certaine fierté noble et géné- « reuse [2]. » En lisant ces lignes, on sent qu'elles jaillissent d'une âme honnête et d'une profonde conviction : quelles leçons de style que celles qui étaient ainsi données par le courageux et intrépide conseiller de la reine Zénobie !

1. *Traité du Sublime*, chap. v, trad. de Boileau. La Bruyère, l'élève des Grecs, parle comme Longin : « Quand une lecture vous « élève l'esprit et qu'elle vous inspire des sentiments nobles et « courageux, ne cherchez pas une autre règle pour juger de l'ou- « vrage : il est bon et fait de main d'ouvrier. »

2. *Ibid.*, chap. vii, trad. de Boileau.

A la décadence des esprits Longin assigne deux causes : la perte de la liberté et la poursuite de la volupté, c'est-à-dire ce qui accompagne le matérialisme[1]. A vrai dire, ces deux causes n'en font qu'une, ou du moins la première naît de la seconde, car le matérialisme est indifférent à tout, excepté aux jouissances sensuelles. C'est donc interpréter la pensée de Longin que de dire : le déclin du spiritualisme est l'infaillible symptôme de la décadence des arts et de la littérature. Cette décadence peut être définie le triomphe du matérialisme dans les idées et dans l'expression.

Tandis que l'art et la littérature spiritualistes visent au beau et au grand, l'art et la littérature matérialistes se bornent à l'agréable; ils ne veulent que plaire et amuser. C'est la différence essentielle qui existe entre la poésie au siècle de Périclès, et la poésie à l'époque des Ptolémées. Les poëtes alexandrins oublient le fond, qui est la pensée et l'effet moral, pour s'occuper exclusivement de la forme et du détail. Jamais ils ne dominent un sujet, mais ils se perdent à plaisir dans le détail. L'érudition leur tient lieu de jugement et de goût, souvent aussi d'imagination. Ils accumulent les faits dans leur mémoire, comme les volumes dans leur immense bibliothèque, et tout leur est prétexte pour faire étalage de leur science. Que sont les *Hymnes* de Callimaque, sinon un réper-

1. *Traité du Sublime*, chap. xxxv.

toire de mythologie ancienne? Qu'est-ce que le ***Poëme sur les Argonautes*** d'Apollonius de Rhodes, sinon une sorte d'itinéraire et de chronologie, où l'érudition géographique et généalogique de l'auteur se donne pleine carrière? Tous ont un procédé commun, la description, et chez tous elle offre le même caractère. Au lieu de chercher à faire voir l'objet d'ensemble, ils s'attachent au menu et multiplient les détails techniques; ils croient avoir bien peint, parce qu'ils reproduisent toute chose avec une exactitude scrupuleuse, et en effet tout y est, sauf l'expression, comme dans ces pâles images que l'industrie moderne essaye vainement de substituer à l'art du peintre de portraits. Il faut des procédés matériels aux arts matérialistes.

Ce n'est pas que le talent fasse défaut, mais il est perverti. On a beaucoup vanté, dans ces derniers temps, d'après M. Sainte-Beuve[1], la peinture tracée par Apollonius de Rhodes, des amours de Médée et de Jason. Cela n'a rien d'étonnant : l'illustre critique a relevé, et, avec une habileté infinie, a fait ressortir de vraies beautés dans cette partie du poëme d'Apollonius. On ne saurait nier que Virgile n'ait emprunté à la Médée du poëte alexandrin quelques traits pour sa Didon. Mais entre les deux tableaux quelle distance! Didon, malgré la passion qui la brûle

1. *Portraits contemporains et divers*, t. III, *De la Médée d'Apollonius.*

et malgré la faute où elle est entraînée, a de la pudeur et de la réserve; ce que peint Virgile, ce n'est pas l'instinct, c'est le sentiment. C'est tout le contraire chez Apollonius, qui pousse son analyse jusqu'aux dernières limites du matérialisme médical. « Dans « son ardeur pour le fils d'Éson, mille soins la te- « naient éveillée... Son cœur se précipitait à coups « pressés d'au dedans de sa poitrine... Des larmes « coulaient de ses yeux, et au dedans la douleur mi- « nante ne cessait de la ronger à travers tout le corps, « *le long des moindres fibres et jusque tout au bas* « *de la nuque, là où plonge le plus sensiblement le* « *mal, lorsque les amours logent sans relâche les* « *amertumes dans l'esprit.* » Et ailleurs : « *Le cœur* « *lui tomba de la poitrine*, ses yeux se troublè- « rent d'un brouillard, une chaude rougeur couvrit « ses joues : elle n'avait pas la force de faire un pas « en avant et en arrière.... *Le fils d'Éson reconnut qu'elle était tombée dans le mal sacré* [1]. »

Cet amour, qui devient une maladie, peut convenir à une Sapho ou à la Simétha de Théocrite; mais la passion de la fille d'Éétès ne demandait-elle pas à être peinte avec plus de délicatesse? A quelle distance ce tableau réaliste n'est-il pas de l'idéale peinture du poëte latin? Médée est une malade qui peut un instant émouvoir la pitié, mais ce n'est pas, comme

1. Trad. de M. Sainte-Beuve.

Didon, une femme qui intéresse et attache notre sensibilité. On se détourne de l'une, tandis que l'autre captive tous nos regards. Et pourquoi? C'est que Virgile, plus habitué aux traditions de l'art grec qu'Apollonius de Rhodes, n'a eu garde de montrer la passion dans son dernier paroxysme, et qu'il a donné le pas à l'esprit sur la chair; c'est surtout que, dans la peinture de l'amour de Didon, il s'est attaché au côté douloureux, et n'a fait que glisser sur la partie voluptueuse.

S'il était besoin, et cela nous semble peu nécessaire, de prouver que la peinture matérialiste d'Apollonius est loin de la grande voie de l'art grec, il n'y aurait qu'à comparer sa Médée à la Phèdre d'Euripide. Certes, si quelque excès de pinceau était permis, c'était dans la peinture d'un amour incestueux plutôt que dans celle d'un amour pur et légitime, bien que passionné. Que Phèdre soit une malade, cela n'a pas lieu d'étonner; mais, si violente que soit la situation, et si hardi novateur que soit Euripide, il n'est pas venu à l'esprit du poëte de faire de son mal un cas pathologique. Elle paraît étendue sur son lit de douleur, elle demande qu'on soulève son corps, qu'on redresse sa tête languissante, qu'on soutienne ses bras défaillants, qu'on retire de sa tête les vains ornements qui lui pèsent; puis elle rêve aux prairies que les peupliers couvrent de leur ombre, aux montagnes que les meutes remplissent de leurs aboie-

ments. Enfin, elle s'aperçoit de son délire, et demande en pleurant, à ses suivantes, de remettre sur sa tête le voile qu'elle vient de faire écarter. Et quand le chœur questionne la nourrice sur ce malaise étrange, il apprend que Phèdre s'abstient de nourriture depuis plusieurs jours, qu'elle veut mourir, et mourir d'un mal qu'elle dissimule à tous. On le voit, le corps est brisé, mais il succombe à un mal moral, ou, si l'on veut, à la terrible étreinte d'une divinité ennemie : « Frappée des traits de l'Amour, elle dépérit en silence, » est-il dit dans le *Prologue*, et Racine a pu dire lui aussi avec une vérité parfaite :

C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.

Théocrite appartient à l'art réaliste[1]; et pourtant, comme c'est un vrai poëte, et d'un ordre bien supérieur à l'auteur des *Argonautiques*, il ne s'abandonne pas tout entier au penchant matérialiste de son époque.

Poëte sincère, mais asservi par le goût de son siècle à la peinture du réel, il lui arrive de lever par instant les yeux vers l'idéal. Chez lui, l'instinct poétique l'emporte souvent sur le système; sa muse n'est pas toujours terre à terre, sous prétexte de fidélité dans les pein-

1. Voir Sainte-Beuve, *Derniers Portraits littéraires*; Egger, *De la Poésie pastorale avant les Poëtes bucoliques*, dans les *Mémoires de Littérature ancienne* (1862); V. Courdaveaux, *Caractères et Talents* (1867) : *Un Poëte réaliste dans l'Antiquité grecque*.

tures : il n'est pas rare qu'elle idéalise les choses. Ainsi Théocrite a de la nature un sentiment, non-seulement vrai, mais élevé ; et, bien que ses bergers soient loin d'être des Céladons, ce qui n'est pas un mal, ils parlent quelquefois d'amour beaucoup mieux que les Céladons, c'est-à-dire d'un ton à la fois naturel et élevé, avec grâce et délicatesse non moins qu'avec naïveté. M. Saint-Marc Girardin signale surtout, en ce genre, la XXIII[e] idylle, à laquelle il donne pour titre l'*Amant malheureux ;* et ce qui la lui rend surtout charmante, c'est qu'il y trouve « la mémoire et comme la recon-« naissance du bonheur que donne l'amour, et non « l'agitation du plaisir. C'est la passion au repos [1]. » A la différence du peintre de la Médée, Théocrite est ici dans la véritable voie de l'art grec.

Mais Théocrite n'est, parmi les poëtes de son école, qu'une brillante exception. La doctrine de Longin se trouve confirmée par l'étude des poëtes alexandrins. Ce n'est pas l'habileté qui leur manque, c'est l'élévation d'esprit : ils ne savent pas se détacher de la matière pour tendre à l'idéal. Leur art convenait à une époque de servitude. Et qu'était-ce que ce *Musée*, où vivaient ces poëtes érudits, pensionnés et surveillés par les Ptolémées ? « La cage des muses, » comme le disait fort bien Timon de Phlionte. Ce n'est pas dans une semblable atmosphère qu'étaient écloses les œuvres des Eschyle et des Sophocle.

1. *Cours de Littérature dramatique*, t. III, XLIII.

VI

Nous n'avons fait, dans les pages qui précèdent, que présenter une faible et incomplète esquisse d'un beau et large sujet. Nous voudrions en reprendre avec plus de détail quelques parties distinctes. C'est l'objet des études qui suivent.

Dans la première, *Du Spiritualisme populaire*, nous exposerons les croyances des anciens, et en particulier celles des Grecs sur la destinée des âmes après la mort : cette exposition prouvera que non-seulement les Grecs n'ont pas été indifférents à la question de la vie future, comme on l'a dit, mais que la solution la plus affirmative de cette question avait pénétré fort avant dans l'imagination populaire comme dans la raison des principaux philosophes. C'est, selon nous, diminuer le génie et l'art grecs, que de ne voir chez les anciens Hellènes que « de vrais enfants, qui prenaient la vie d'une façon si gaie, que le sentiment profond de la destinée humaine leur manqua toujours[1]. » Aucun des sentiments profonds de la nature n'a manqué aux Grecs, aucune des angoisses d'une âme inquiète ne leur a été inconnue. On trouve de

1. Renan, *Les Apôtres*, p. 328.

grands traits de mélancolie dans Pindare, dans Sophocle[1], et jusque dans le comique Ménandre; c'est même à ce dernier qu'appartient cette maxime si triste : « Celui qu'aiment les dieux meurt jeune[2]. » Les Grecs, en général, aimaient la vie, et ils avaient bien des raisons de l'aimer, puisqu'ils jouissaient d'un beau ciel, d'un heureux climat, qu'ils avaient tous les dons de l'esprit, et qu'ils s'enchantaient par le culte des arts et du beau. Mais, comme le dit le même Ménandre[3], rien d'humain ne leur était étranger; seulement (et il n'y a rien que de naturel à cela), ils étaient moins que les hommes du Nord portés à la mélancolie.

La deuxième et la troisième étude (*Hélène dans la poésie et dans l'art*, *la Caricature et le grotesque dans l'art grec*) nous seront une occasion d'insister, plus que nous ne l'avons pu faire dans cette Introduction, sur le caractère propre au génie grec, qui tend à l'idéal et répugne à la peinture de toute laideur morale ou physique. Les admirateurs d'œuvres dramatiques comme la *Belle Hélène* ont dit que c'est faute

1. Voir ci-dessous, la *Cinquième Etude*.
2. Ménandre, dans Stobée (*Eglog.*, 541). — Voir, dans le *Ménandre* de M. Guill. Guizot, le chapitre *De la tristesse dans Ménandre*.
3. Le vers fameux de Térence :

Homo sum, humani nihil a me alienum puto,

n'est sans doute qu'une traduction d'un vers de Ménandre, dont il avait imité l'*Heauton timôroumenos*.

d'esprit, faute d'avoir compris d'innocentes plaisanteries que l'on a pris parti contre eux pour l'héroïne d'Homère. Qu'il faille de l'esprit pour goûter de telles pièces, il est permis d'en douter. Mais qu'y a-t-il donc tant à y comprendre? On ne saurait trop le dire et le répéter, ces exhibitions provocantes, cette littérature sensuelle, ces mascarades sans goût et sans mesure sont un outrage à la beauté et à l'art. Les Grecs se faisaient de l'une et de l'autre une idée plus haute apparemment que nos agréables contemporains : nous montrerons qu'ils respectaient la beauté partout, même dans Hélène, et que jamais il ne leur est venu à l'idée de représenter comme une courtisane l'infidèle épouse de Ménélas.

Quant à la caricature et au grotesque, dont un esprit curieux a voulu faire honneur à leur art, nous prouverons que ce n'a pas été chez les Grecs chose inconnue sans doute, mais qu'ils en ont fait un emploi fort secondaire dans la littérature, et en ont presque constamment proscrit l'usage dans les arts du dessin.

Une quatrième étude (*De la mise en scène dans le théâtre grec*) a pour objet de montrer, dans l'art dramatique des Grecs, la réunion de tous les arts : poésie, musique, architecture, arts décoratifs, et l'harmonie qu'ils ont su longtemps maintenir entre l'effet artistique du spectacle et l'effet moral des œuvres dramatiques.

Nous terminons ce volume par une étude *Sur Pin-*

dare, c'est-à-dire sur un poëte qui est une des plus hautes expressions de l'art spiritualiste en Grèce : nous nous sommes proposé d'y faire sentir l'accord parfait qui règne partout, dans ses odes, entre l'élévation idéale du langage et la sincérité des impressions personnelles. En étudiant le poëte, nous avons voulu donner une idée exacte du moraliste et de l'homme, sans surfaire ni l'un ni l'autre, comme il nous semble qu'on l'a fait dans ces derniers temps. L'homme a sa part des misères de l'humanité, et l'on a pu dire avec raison que l'or tient sa place parmi les divinités qu'il vénère. Le poëte s'élance sans cesse vers les hautes régions, l'homme est très-souvent courbé vers la terre ; le poëte ne rêve que justice et gloire, l'homme s'incline devant le fait, quelquefois même devant la violence. Mais Pindare souffre le premier de ces défaillances, et il nous fait assister à l'intéressant spectacle d'un noble esprit aux prises avec les rudes nécessités de la vie. Après tout, si l'homme succombe, le poëte ne connaît pas de chute; car Pindare a coutume de tenir haut ses pensées, et ses poésies sont un hymne perpétuel en l'honneur du beau et du grand, une perpétuelle invitation à se nourrir des pensées de justice, de modération, de mérite et de gloire. Il s'excite lui-même à les renouveler dans son cœur : « Ah ! puissent les dieux, s'écrie-t-il, me donner l'amour des belles choses[1] ! »

1. *Pythique*, XI.

Ce vœu peut paraître superflu chez un poëte tel que Pindare; mais il est bien digne d'un Grec, et prouve combien il avait peur de laisser éteindre en lui ce feu divin qui fait sa grandeur comme celle de sa race.

PREMIÈRE ÉTUDE

LE SPIRITUALISME POPULAIRE

EN GRÈCE ET A ROME

DES CROYANCES DES GRECS ET DES ROMAINS

SUR LA DESTINÉE DES AMES APRÈS LA MORT

I. La question de la destinée des âmes après la mort préoccupe toute l'antiquité grecque et latine, mais y reçoit diverses solutions qui luttent entre elles jusqu'au moment où celle du christianisme est adoptée. — II. La négation de l'immortalité de l'âme ne se trouve, chez les anciens, que dans quelques écoles de philosophie (sceptiques, panthéistes, atomistes, etc.); la question reste indécise pour les stoïciens, pour Cicéron, etc. — La doctrine de la métempsycose, venue de l'Orient, se répand en Grèce avec les modifications qu'y apportent Pythagore, Empédocle, Platon, Plotin, Jamblique, Porphyre, Proclus, les Manichéens, etc. — III. Influence de la religion hellénique et des mystères d'Éleusis sur la croyance à une vie future. — L'Hadès des Grecs : Homère, Hésiode, Pindare, les monuments d'antiquité figurée. — L'Enfer des Latins : Virgile. — Le Tartare dans les *mythes* de Platon. — Cicéron : *Le Songe de Scipion.* — Plutarque : *Vision de Timarque de Chéronée*, *Récit sur Thespésius.* — Le Tartare et les Champs-Élysées dans Ovide, Stace, Val. Flaccus, Silius Italicus, etc. Une inscription de Smyrne. — IV. La nécromancie, croyance fort répandue dans toute l'anti-

quité, dès le temps d'Homère et jusque sous l'empire romain; nombreuses traces qu'elle a laissées dans l'histoire et dans la littérature des Grecs et des Romains. — V. Croyance à la persistance des âmes sur la terre, invisibles le plus souvent, visibles quelquefois et mêlées à la vie commune. — Cette croyance est une des bases de la cité antique; elle n'exclut pas la croyance au Tartare; elle explique les cérémonies des funérailles, l'usage de déposer des aliments sur les tombeaux, l'importance extrême attachée à la sépulture dont la privation était le plus grand des maux, les cénotaphes, l'appel des âmes, le culte des morts. — Les âmes des morts sont des génies d'une certaine espèce, *héros* ou *démons*. On leur adresse des prières. Les Romains divinisent les Mânes; les Grecs plus réservés dans cette apothéose. — Primitivement les *héros, démons* ou *mânes* sont considérés comme heureux et bienfaisants; plus tard, on en fait des puissances inquiètes, capricieuses, malfaisantes, qui se manifestent par de fréquentes et redoutables apparitions. — La littérature fantastique de l'antiquité; le principal représentant de cette littérature est Philostrate : *Vie d'Apollonius de Tyane, Dialogue sur les Héros.* — Le fantastique dans la poésie, le roman, la philosophie et l'histoire. — Protestations de saint Augustin, de Lactance, de Tertullien contre ces croyances superstitieuses. — VI. Peintures de la vie des âmes après la mort présentées par les modernes : fictions des poëtes, hypothèses des philosophes. La métempsycose au dix-neuvième siècle. Le spiritisme. La croyance en l'immortalité de l'âme est à la fois pour l'humanité un besoin et un bienfait.

I

Parmi les causes qui déterminèrent l'adhésion du monde grec et romain au christianisme, une des principales est, sans contredit, que cette religion était la seule qui donnât une réponse précise, satisfaisante et

pleine d'autorité à la question de la destinée de l'âme après la mort. Cette question redoutable, qui fera toujours le tourment de l'humanité, s'était depuis longtemps posée devant les philosophies et les religions de la vieille Europe, et les solutions n'avaient pas manqué; mais elles se réduisaient à des légendes populaires, à des rêveries poétiques, à des systèmes émis par quelque philosophe, détruits par quelque autre, enfin aux enseignements rares et souvent déconsidérés des vieux cultes. Tant que le monde antique ne connut pas d'autre divinité que celles dont la poétique histoire amusait dès l'enfance son imagination, force lui fut de croire à l'immortalité de l'âme sur la foi des prêtres de Zeus, d'Aphrodite et d'Apollon, sur la foi de la plupart de ses philosophes et de ses poëtes. Mais c'étaient là de médiocres garanties sur un sujet bien sérieux, et qui tenait fort à cœur à toute l'antiquité.

Sans doute, chez les anciens, comme de nos jours, il y a eu des hommes qui ont cru et enseigné qu'au delà de cette vie il n'y a rien pour l'homme à espérer ni à craindre; mais la négation de l'autre vie a été plus rare dans l'antiquité que dans les temps modernes, et elle a rencontré un moins grand nombre de partisans. Plus l'humanité était jeune, moins elle était portée au désenchantement et au doute. Tandis qu'aujourd'hui, en matière de croyances religieuses, on ne craint rien tant que d'être dupe d'une illusion, même bienfaisante, les anciens en général ne deman-

daient qu'à croire, pourvu que leur croyance leur apportât une consolation aux misères de l'humanité. Lorsque le christianisme parut, il excita d'abord quelque étonnement; il eut à vaincre les obstacles que rencontrent les choses nouvelles; il lui fallut dissiper les fausses interprétations, les erreurs et les calomnies; de longues années furent nécessaires pour que le monde grec et romain, si fier de sa grandeur, s'habituât à cette pensée que la lumière lui était venue d'un peuple obscur et méprisé. Mais que faire en une époque de souffrances sans nombre, devant le despotisme souvent violent des empereurs, devant l'égoïsme et la rapacité des hautes classes, en présence du fléau de l'esclavage, et au milieu d'une dégradation morale que trahissaient à la fois la barbarie des jeux du Cirque et l'obscénité des spectacles de pantomimes? Le langage qu'avait autrefois tenu l'apôtre à son maître, l'Empire tout entier le tint à son tour : « Seigneur, à quel autre irions-nous? Vous seul avez « les paroles de la vie éternelle. »

Ces paroles de la vie éternelle, qu'au quatrième siècle l'ancien monde avoua n'avoir pas trouvées encore, il les avait cherchées longtemps. Il ne s'était pas contenté d'essayer pour son compte de résoudre l'énigme de la destinée, il en avait demandé le mot aux races qui l'avaient précédé dans la civilisation. Sa philosophie, par une transmission obscure, mais certaine, avait hérité des spéculations de la sagesse orien-

tale ; et presque rien ne lui était étranger de ce qu'avaient pensé les prêtres de l'Égypte, les mages de la Perse ou les brahmanes de l'Inde. Seulement, l'esprit grec et l'esprit romain, grâce à l'originalité puissante dont ils étaient doués l'un et l'autre, ou bien s'étaient assimilé les spéculations étrangères au point de se les rendre propres, ou bien en avaient fait le choix qui convenait le mieux à leur tempérament. Dans le monde oriental, la croyance la plus générale est le panthéisme. Le panthéisme est au bout de presque toutes les religions, de presque toutes les philosophies de l'Orient. Une telle croyance sied bien en effet aux peuples de l'Orient, à ces fourmilières humaines dont la mobilité inconsciente et fatale ressemble à l'immobilité, et chez qui l'individualité tient si peu de place qu'il semble assez naturel qu'elle n'y soit revendiquée par personne. Mais il n'en est pas de même en Grèce et à Rome. Là, quelles que soient les exigences de l'État ou de la Cité, la personne humaine réclame ses droits ; et, si elle consent à se laisser absorber dans l'ordre politique, il est rare que, dans l'ordre moral, elle ne tienne pas à se distinguer des autres et à s'affirmer. A coup sûr, le panthéisme pénétra dans le monde grec et romain, mais non profondément. Il ne s'y fit des adeptes que dans les rangs des philosophes ; et, tandis que le dernier des adorateurs de Brahma ou de Bouddha se croit destiné à se perdre un jour au sein de l'Être infini, chez les Grecs et chez les Romains le

peuple, habitué à multiplier les personnes divines, ne crut jamais à autre chose qu'à la persistance de la personne humaine, soit dans le Tartare ou l'Élysée, soit même sur cette terre. Certes, s'il y a quelque chose de propre à bien faire sentir la différence de la civilisation orientale et de la civilisation grecque, c'est l'idéal que l'une et l'autre se formèrent de la destinée de l'âme après la mort : pour l'une, c'est de cesser d'être soi, c'est de s'endormir dans un éternel *nirvâna*[1]; pour l'autre, c'est de prolonger la vie, et la vie individuelle, au delà du tombeau, c'est de ne jamais cesser à travers les siècles de penser, de sentir, d'agir de quelque façon.

Mais cette croyance est loin d'avoir été immuable. Il y a eu sur ce point, selon les temps et selon les doctrines, des hésitations et des variations que nous nous proposons d'étudier ici. Il n'est pas sans intérêt de suivre par la pensée les efforts généreux que fit l'ancienne Europe pour se soustraire à ce qui lui était le plus antipathique, la perspective du néant, et pour dégager des ténèbres du paganisme la notion salutaire d'une autre vie.

1. Voir Schœbel, *le Bouddha et le Bouddhisme* (1857), in-8°, et Barthélemy Saint-Hilaire, *le Bouddha et sa religion* (1859), in-8°.

II

Nous l'avons dit, et c'est un point essentiel à marquer tout d'abord, aussi loin qu'on remonte dans l'histoire des idées, en Grèce et à Rome, on voit le peuple entourer de chimères et de superstitions la croyance à l'autre vie ; nulle part on ne la lui voit repousser. Pour rencontrer la négation de cette croyance universelle, c'est dans les écoles de philosophes qu'il faut aller. Il suffit de citer le *Phédon* de Platon pour prouver que l'immortalité de l'âme n'a pas été méconnue par tous les philosophes de l'antiquité : mais il faut reconnaître que, dans les écoles, ce dogme si nécessaire à la vie morale de l'humanité a été souvent ou mal établi, ou nié, ou dénaturé par de fausses interprétations.

Il a été si mal établi par bon nombre de philosophes, que c'est une question de savoir s'ils l'ont admis. Dans une excellente étude *Sur l'immortalité de l'âme chez les Stoïciens*[1], M. Courdaveaux a démontré que la plupart des philosophes, et particulièrement les stoïciens, résolurent d'une manière ou indécise ou négative la question de l'immortalité de l'âme. Les stoïciens surtout auraient cru que c'était

1. Thèse présentée à la Faculté des lettres de Paris en 1857.

abaisser leur sage que de lui supposer, dans l'exercice du devoir, le moindre motif intéressé : il leur semblait que la vertu portait avec elle son prix. Conception plus hautaine que vraiment grande, qui présume trop de la faiblesse humaine, et qui, sous prétexte de faire appel au désintéressement, surexcite un des mauvais sentiments de notre nature, l'orgueil!

La philosophie ancienne elle-même nous a laissé un témoignage de ses indécisions sur cette question capitale : c'est la première *Tusculane* de Cicéron. Le spirituel et savant écrivain se demande si la mort est un mal ; et, avant de répondre pour son propre compte, il interroge les philosophes qui l'ont précédé, et montre combien peu ils étaient d'accord sur ce point, soit entre eux, soit avec eux-mêmes. Mais lui, qui se fait ici le défenseur éloquent de la doctrine de l'immortalité, y a-t-il été bien fidèle? Il semble la nier dans un de ses plaidoyers[1], ou du moins il renvoie aux fables tout ce qu'on disait de son temps sur les châtiments infligés aux méchants dans l'autre vie. Sans doute, on peut dire que ce n'est là qu'un argument d'avocat. Mais ce qui donne à penser, c'est qu'on ne trouve pas trace de la croyance à l'immortalité de l'âme dans toute sa correspondance, c'est que, dans le traité *de la Vieillesse*[2], il en parle comme d'un grand peut-être, c'est que, dans ses livres de morale[3], où il est tout

1. *Pro Cluentio*, chap. LXI.— 2. Chap. XIX.— 3. *De Officiis*, *De Finibus*, etc.

stoïcien, il n'en dit pas un mot; et même il avance, dans son traité des *Devoirs*[1], cette opinion que Dieu ne saurait ni s'irriter, ni nuire, et que la seule punition d'un serment violé, c'est la honte de l'avoir violé. Il est vrai que le *Songe de Scipion* nous présente un tableau enchanteur de l'immortalité réservée aux grandes âmes. Mais le *Songe de Scipion* a-t-il une autre portée qu'une fiction littéraire? Il est permis de croire que Cicéron a partagé l'indécision des philosophes qui l'ont précédé. Qu'est-il en effet, du moins en philosophie, si ce n'est un écho qui répète presque autant de sons qu'il s'en est produit?

A côté de ces démonstrations indécises et insuffisantes de l'immortalité, il y avait des négations très-arrêtées, et en assez grand nombre. L'immortalité de l'âme n'était qu'un mot pour toutes les écoles de philosophie sceptique, matérialiste, panthéiste, atomistique ou épicurienne. Les uns croyaient à l'entier anéantissement de l'homme après la mort; les autres pensaient que les atomes dont nous étions formés devaient produire d'autres combinaisons, ou que *la parcelle de souffle divin*, selon l'expression d'Horace[2], devait retourner à son foyer. Lucrèce, qui avait entrepris de délivrer l'esprit de l'homme « des chaînes de la superstition, » se vantait d'avoir réduit à néant tous les récits sur l'autre vie, qui n'étaient à ses yeux

1. Liv. III, chap. XXVIII. — 2. *Satires*, II, 2, 79.

que de poétiques allégories de la vie présente; Virgile l'estimait heureux d'avoir mis sous ses pieds toutes les frayeurs du vulgaire, d'avoir méprisé « le fracas de l'avide Achéron; » et il semble qu'il n'y eût pas à cela grand mérite, puisque, au dire de Cicéron, « des fables aussi ridicules ne pouvaient déjà plus inspirer d'effroi aux vieilles femmes, bien loin qu'il convînt à un philosophe de faire le fier pour en avoir vu la fausseté[1]. » Il y avait longtemps en effet que l'on avait dit : Enfers, Champs Élysées, pures inventions des philosophes et des législateurs, purs moyens de conduire les hommes et de les moraliser[2]! Au temps de Cicéron, l'immortalité de l'âme commençait même déjà à n'être plus une croyance d'État. Un homme qui était appelé à gouverner Rome, mais qui n'avait pas encore de responsabilité qui l'obligeât à peser ses paroles, avait dit un jour en plein sénat : « Dans le deuil et le malheur, qu'est-ce que la mort? un repos, et non une souffrance. Avec elle, tous les maux sont finis; au delà, il n'y a place ni pour la peine, ni pour la joie[3]. » Et Caton avait relevé ces paroles de César, sans paraître s'étonner qu'elles fussent prononcées en

1. *Tusculanes*, I, 21.

2. On peut voir, entre autres, sur ce sujet, Polybe (liv. V, chap. LVI, p. 39), Strabon (liv. I, début), et Diodore de Sicile (liv. XIV, chap. I).

3. Ces paroles nous sont connues seulement par le discours que Salluste prête à César, dans son *Histoire de la Conjuration de Catilina;* mais il paraît constant que ce fut en effet un des arguments du discours de César.

pareil lieu. Le dernier mot de toutes ces négations sera dit à deux siècles de là, par un empereur bel esprit qui, se transportant à son dernier jour, souhaitera un bon voyage à son âme en des vers ironiques :

> Animula vagula, blandula,
> Hospes comesque corporis,
> Quæ nunc abibis in loca,
> Pallidula, rigida, nudula,
> Nec, ut soles, dabis jocos [1] ?

Parmi les philosophes qui combattaient le plus la croyance au complet anéantissement de l'homme après la mort, le dogme de l'immortalité de l'âme était quelquefois étrangement travesti. Du panthéisme oriental était sortie l'idée d'une *palingénésie*, ou d'un renouvellement, d'un retour à l'Être infini après une série de migrations. De la même source découla la doctrine de la *métempsycose*, que la Grèce paraît avoir empruntée à l'Égypte, et qu'elle fit de vains efforts pour rendre plausible.

Selon les Égyptiens, la vie que chacun de nous passait sur la terre était multiple : lorsque l'âme s'était séparée du corps d'un homme, elle allait dans celui de quelque animal ; et ce n'est qu'après avoir fait partie successivement de toutes les espèces d'animaux terrestres, aquatiques, volatiles, après avoir employé à

1. Cette pièce de l'empereur Adrien nous est conservée par un écrivain de l'*Histoire Auguste*, Spartien. (*Vie d'Adrien*, chap. XXIII.)

ces diverses migrations l'espace de trois mille ans, qu'elle rentrait dans un corps d'homme. Quel que soit le philosophe qui ait apporté en Grèce la doctrine de la métempsycose, que ce soit Orphée, Phérécyde de Scyros ou Pythagore, il est constant qu'il la modifia. La métempsycose ne consista plus, pour les philosophes grecs qui l'adoptèrent, en une série de migrations toutes fortuites, à laquelle l'âme était condamnée avant de se réunir à un corps pour n'en plus être jamais séparée : ils posèrent en principe que ces migrations dépendaient de certaines conditions, et qu'il y avait une certaine convenance, une certaine harmonie entre l'âme qui changeait ainsi de demeure, et le corps qui lui devait appartenir. Ce n'est pas une idée cosmogonique, mais une idée morale qui présida, pour les Grecs, à cette doctrine : la vie n'étant considérée par eux que comme un châtiment pour des fautes antérieures, toute la série des existences successives fut regardée comme une suite de ces fautes et un moyen de purification. D'après ce système, les animaux qui peuplaient la terre, depuis les oiseaux jusqu'aux reptiles, n'étaient autres que nos ancêtres, coupables à divers degrés, et expiant dans une humble existence les fautes de leur vie d'homme. La conséquence dernière de ces croyances était qu'il fallait s'abstenir de viande, et qu'il y avait crime à tuer un animal; car c'était chasser l'âme d'un de ses proches de la demeure qui lui avait été momentanément assignée par les

dieux. On sait que Pythagore et les pythagoriciens ne reculèrent pas devant cette conséquence, et qu'ils s'astreignirent rigoureusement à une diète végétale : encore se crurent-ils obligés de respecter les fèves, comme ayant aussi avec les hommes je ne sais quel degré de parenté; c'est du moins l'explication d'Horace, qui s'amuse beaucoup de toutes ces imaginations[1].

Platon, après Empédocle, reprit la doctrine pythagoricienne de la métempsycose, et, l'exposant à sa façon, insista plus encore sur le caractère moral qu'elle avait pris en Grèce. Si l'on ramène à l'unité les idées peu précises et peu concordantes qu'il en donne dans le *Timée*, dans le *Phédon*, dans le *Phèdre*, dans la *République*, que trouve-t-on? Pour lui aussi, la vie présente n'est qu'un châtiment mérité, dans une série d'existences antérieures, par des crimes qui n'ont pas encore été expiés, et qui doivent l'être. Après la mort, les âmes vertueuses, celles qui auront suffisamment expié leurs iniquités passées, retourneront habiter l'astre à la société duquel elles étaient destinées, et partageront son bonheur. Les autres seront soumises à une série de transformations, dont elles ne verront le terme que lorsqu'elles seront revenues à l'excellence et à la dignité de leur premier état; mais elles n'y peuvent revenir qu'au bout de dix mille ans, à moins que, par trois fois, dans l'espace de mille ans, elles n'aient

1. *Fabaque Pythagoræ cognata* (*Satires*, II, 6, 63). Ailleurs il plaisante sur les existences antérieures de Pythagore (I, 28, 12).

choisi la condition et le genre de vie des philosophes : ces dernières âmes, après leur troisième vie philosophique, reprennent leurs ailes et peuvent regagner leur céleste patrie. Voilà bien des métaphores et des images : elles nous avertissent de ne pas prendre à la lettre ce que dit Platon de la métempsycose, d'autant plus que lui-même ailleurs traite d'une manière toute différente de la destinée de l'âme après la mort, et qu'il lui arrive souvent de parler par mythes et par symboles. Plus tard, cela doit fournir à Virgile quelques vers du VI[e] livre de l'*Enéide*, dans l'exposition que fait Anchise à Énée du système du monde[1]. Mais, ce qui n'était pour Platon et pour Virgile que l'occasion de belles et poétiques peintures, devint pour les pythagoriciens et surtout pour les néo-platoniciens d'Alexandrie le sujet d'un enseignement dogmatique.

Il est vraiment curieux de voir quelle peine se sont donnée les tardifs rénovateurs du platonisme pour faire entrer dans la science l'hypothèse de la métempsycose. Pour Plotin, le chef de la nouvelle école platonicienne, ce n'était même plus une hypothèse, c'était un dogme; et il en était si pénétré, il en voyait tout le monde si persuadé autour de lui, qu'il ne lui venait pas à l'esprit qu'on pût le mettre en doute : selon lui, « c'est une croyance universellement admise, que l'âme commet des fautes, et que, pour les

1. *Enéide*, VI, 748 et suiv.

expier, elle passe dans de nouveaux corps[1]. » Mais quels étaient ces corps, et dans quelles conditions s'opérait la migration des âmes coupables? Platon, pas plus que Pythagore, n'avait hésité, dans ces mythes sur la métempsycose, à faire passer les âmes méchantes dans des corps de bêtes. Il changeait les avares en éperviers et en loups, en ânes les esclaves de la concupiscence ; il faisait entrer l'âme de Thersite dans le corps d'un singe. Ces éperviers, ces loups et ces singes de Platon ayant soulevé bien des objections, Plotin les abandonne : pour lui, l'épervier n'est qu'un épervier, le loup un loup, le singe un singe; mais les âmes des méchants entrent dans ces corps d'animaux en raison de leur méchanceté même, et en général l'âme revêt le corps de tel ou tel animal selon les affinités qu'il y a entre la nature de ces animaux et la sienne. Cette rectification du maître ne satisfait ni Jamblique ni Porphyre : suivant eux, l'homme revit, non dans un âne, mais dans un *homme à nature d'âne*, non dans un lion, mais dans un *homme à nature de lion*. Proclus vient ensuite, et raffine à son tour. Non, seulement il ne change pas en épervier l'âme disposée aux rapines, mais il ne l'envoie même pas dans un homme qui ait une nature d'épervier; car il ne juge pas raisonnable que le vice soit augmenté par le châtiment. Que fait-il donc? Il laisse à l'épervier son

1. Première *Ennéade*, liv. Ier, chap. XII, t. Ier, p. 48, de la traduction de M. Bouillet.

âme irraisonnable, mais il lui attache l'âme cupide et la condamne à demeurer avec lui, à vivre avec lui. Voilà, selon Proclus, le dernier mot de la métempsycose[1].

D'autres cependant, à côté de lui ou après lui, ont tenu à rajeunir selon leur fantaisie cette vieille doctrine. Les Manichéens, par exemple, non contents de faire entrer les âmes coupables dans des corps d'animaux, les font vivre dans des végétaux, et sous cette enveloppe leur font continuer les fonctions du sentiment et de la pensée. Cette idée bizarre d'emprisonner, sous l'écorce des plantes, des âmes raisonnables, et de leur faire sentir le mal qu'on fait à ces plantes, a fort égayé saint Augustin dans sa polémique contre une hérésie qui l'avait d'abord séduit. Il s'attendrit avec une ironie vraiment plaisante sur le sort de ces pauvres légumes que l'égoïsme de l'homme soumet à tant de tortures, depuis le moment où il les coupe jusqu'à celui où il les mange[2]. Peut-être les modernes

1. Toutes ces doctrines sont exposées dans le *Dialogue sur l'Ame*, d'Énée de Gaza, dont on trouve la traduction dans le premier volume du Plotin de M. Bouillet (p. 677 et suiv.). On peut dire que M. Bouillet a contribué plus que personne à dissiper les ténèbres de la métaphysique alexandrine, non-seulement par son excellente traduction, mais encore par les précieux *Eclaircissements* et *Appendices* qui l'accompagnent : ils complètent et quelquefois rectifient les savantes expositions qui ont été présentées dans les ouvrages critiques de MM. Jules Simon, Matter, Vacherot et Barthélemy Saint-Hilaire.

2. On peut voir une piquante analyse de cette polémique dans le savant livre de M. Ferraz, *De la Psychologie de saint Augustin*, p. 445 et suiv.

partisans de la sensibilité des plantes ne goûteront-ils pas ces railleries : mais qu'ils fassent attention que le ridicule relevé par l'évêque d'Hippone, c'est d'avoir mis une âme humaine dans les végétaux. Pourquoi ne pas descendre jusqu'aux minéraux? Les Orientaux n'avaient pas reculé devant cette dernière conséquence du système. La plupart des philosophes grecs qui avaient enseigné la métempsycose avaient cru faire preuve de sens en se bornant aux échelles supérieures des êtres. Mais était-ce la peine de se faire des scrupules à propos d'une doctrine qui heurtait de front la raison?

Toutes les objections qu'on peut faire aujourd'hui à cette doctrine lui ont été adressées par les anciens. D'accord avec le bon sens populaire, qui s'en est toujours préservé, des critiques ont fait observer, dès l'antiquité, que l'immortalité par la métempsycose n'est qu'une immortalité dérisoire. « Quand on accorderait que les âmes des morts passent dans d'autres corps, est-il dit dans Athénée[1], qu'y gagnerions-nous? N'ayant ni souvenir de ce que nous avons été, ni même soupçon d'avoir jamais été, que nous reviendrait-il d'une telle immortalité? » Rien n'est plus juste : car la véritable immortalité exige deux conditions, l'identité et le souvenir. Les docteurs de la mé-

1. *Le Repas des Sophistes* (XI, 117). Énée de Gaza, dans le *Dialogue sur l'Ame*, précédemment cité, fait contre la métempsycose d'autres objections de détail.

tempsycose l'ont si bien senti que quelques-uns d'entre eux ont prétendu se rappeler distinctement leurs existences antérieures. On a conservé des vers d'Empédocle, où il disait gravement :

> J'ai été précédemment jeune fille, jeune homme, arbrisseau, oiseau et esturgeon dans la mer[1].

Voulait-on savoir d'où était venue au philosophe cette réminiscence ? Pythagore qui se disait, lui aussi, doué de cette faculté, l'expliquait à qui voulait l'entendre. C'était, selon lui, un don supérieur accordé par Hermès à quelques mortels. Lui-même, Pythagore, affirmait se souvenir qu'il avait été Étholide au temps des Argonautes, Euphorbe lors de la guerre de Troie, puis Hermotime de Milet, puis un obscur pêcheur de Délos[2]. Tout cela, il faut l'avouer, était d'une invention plus heureuse que l'esturgeon d'Empédocle ; toutefois au point de vue de la science, la valeur était la même.

Mais il est temps de passer à une autre solution du problème de la destinée de l'âme après la mort, puisque aussi bien la métempsycose, en Grèce et à Rome, n'est guère sortie du cercle des écoles de philosophie, et n'a jamais eu de racines dans le peuple.

1. Voir Muliach, *Fragmenta philosophorum græc.*, t. I, p. 18.

2. Voir Diogène de Laërte (VIII, 4). Jamblique et Porphyre, dans leurs *Vies de Pythagore*, n'ont garde d'oublier ces prétendus renseignements historiques.

III

Il ne faut pas être injuste envers les vieux cultes de la Grèce. Ils ont à leur charge bien des fables qui choquent à la fois la raison et la morale, et que ne justifient pas tout à fait de ce double reproche les explications symboliques proposées par les anciens et les modernes exégètes; car le peuple n'entendait rien à tous ces symboles, et bien souvent les prêtres eux-mêmes en avaient perdu la clef. Que restait-il? Des récits souvent bizarres, d'ordinaire peu édifiants. Mais il y a un fait qu'il ne faut pas méconnaître, c'est qu'une religion ne s'établit et ne se maintient qu'autant qu'elle répond au génie d'un peuple, et qu'elle lui apporte quelque appui moral. Chaque religion résout à sa manière l'énigme de la destinée. Dans la Scandinavie, les adorateurs d'Odin ont leur Walhalla, qui leur promet l'ivresse après la bataille. Pour l'Arabie et pour une grande partie de l'Asie, il y a aujourd'hui le paradis de Mahomet, dont on sait les promesses. Les premières notions un peu précises, disons plus, un peu raisonnables sur la destinée des âmes, sortirent pour la Grèce de ses sanctuaires. Tandis que Phérécyde et Pythagore, renouvelant les spéculations de l'Égypte ou de l'Inde, n'eurent aucune action sur la multitude, les mythes religieux en eurent une immense, et ils ré-

pandirent partout la croyance à l'Hadès ou au royaume de Pluton, au jugement d'Éaque, de Minos et de Rhadamanthe. Plus tard, mais encore avant l'ère des philosophes, des opinions semblables furent accréditées par les mystères d'Éleusis, dont les anciens faisaient remonter l'institution jusqu'à Orphée, mieux inspiré en cela que dans son adhésion, du reste douteuse, à la doctrine de la métempsycose.

Il paraît établi que, dans aucun des temples païens, il n'y eut d'enseignement oral, et que ni la Grèce ni Rome ne connurent l'éloquence à laquelle le christianisme a donné un si brillant développement, l'éloquence religieuse. Presque tout ce que le Grec et le Romain savaient de leur religion, ils l'avaient appris en écoutant d'abord leur mère et leur nourrice, plus tard, les poëtes; ils l'avaient appris encore en assistant aux fêtes, aux sacrifices, aux prières publiques. Peut-être cependant y avait-il, au moins dans les mystères d'Éleusis, quelques expositions orales sur les dieux, sur la destinée des âmes, et sur les devoirs de l'homme. Il est certain du moins, et MM. Guigniaut et Charles Lenormant l'ont récemment démontré[1], qu'il se donnait dans les mystères un ensei-

1. Après avoir touché à ce sujet dans les notes dont il a enrichi sa traduction de l'ouvrage de Creuzer, *Les Religions de l'Antiquité* (t. III, p. 1098 et suiv.), M. Guignaut l'a traité fort savamment dans son *Mémoire sur les Mystères de Cérès et de Proserpine*, *et sur les Mystères de la Grèce en général*, 1856. (*Mém. de l'Académie des Inscriptions*, t. XXI.) — M. Charles Lenormant y est revenu, et

gnement figuré, et que cet enseignement portait surtout sur les mystères de l'autre vie. Le dogme de l'immortalité de l'âme était rendu sensible par des représentations symboliques, où les initiés étaient à la fois spectateurs et acteurs; livrés à de mystiques extases, ils prenaient comme un avant-goût des félicités qui leur étaient réservées dans les Champs Élysées. C'est là un fait dont nous avons un témoignage irrécusable dans les *Grenouilles* d'Aristophane. Le poëte y met en scène la procession d'Iacchus aux portes de l'Hadès, et, sur un ton moitié plaisant, moitié inspiré, représente les saints transports de joie des initiés.

C'est dans le haut Orient qu'il faudrait chercher le germe de cette notion d'un Enfer et d'un Élysée, c'est-à-dire d'un lieu où les coupables étaient punis après la mort, et d'un lieu où les bons étaient récompensés. Les Juifs avaient leur *géhenne*, et leur résurrection dans la vallée de Josaphat; le *Douzakh* des Persans, ou empire d'Ahriman, ressemble bien au Tartare, et le *Gorotman*, ou empire d'Ormuzd, à l'Élysée; mais l'Hadès, ou le royaume de Pluton, rappelle surtout l'*Amenthès* égyptien, et le mot

l'a renouvelé sur quelques points par la longue étude qu'il avait faite des monuments de l'antiquité figurée (*Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, 1858) : on trouve son Mémoire (*Sur les Spectacles qui avaient lieu dans les Mystères d'Eleusis*) analysé dans les *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, de M. Ern. Desjardins, t. II, p. 128 et suiv.

même d'Élysée semble venu, sinon de l'Égypte, du moins de l'Orient[1]. En Grèce et à Rome, le royaume d'Hadès ou de Pluton subsista aussi longtemps, plus longtemps même que celui de Zeus ou de Jupiter; il ne disparut qu'à la suite du discrédit général dont fut frappé le polythéisme au quatrième siècle de l'ère chrétienne. Peut-être ne sera-t-il pas superflu de marquer ici quelques époques dans la croyance à l'Hadès ou au royaume de Pluton, et quelques nuances dans la peinture qui en a été faite chez les Grecs et chez les Romains, soit par les poëtes, soit par les philosophes.

L'Hadès des poëtes grecs est naturellement l'expression la plus fidèle des croyances populaires. Si l'on réunit les traits épars dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée*, que trouve-t-on? L'Hadès, dont le nom se confond en grec avec celui du dieu son souverain, est situé à l'extrémité occidentale de l'univers, au delà du *fleuve Océan*, sous la terre des Cimmériens. Il se divise en deux régions : le *Tartare* où sont punis les coupables, et où Zeus, un jour, menace de précipiter les dieux qui prendraient parti entre les Grecs et les Troyens[2]; et les *Champs Elysées*, « prairie d'asphodèles, » qu'habitent les âmes pieuses[3]. Les âmes sont

1. *Jelel*, lumière. V. Creuzer, *Religions de l'Antiquité*, liv. III, chap. V.
2. *Odyssée*, XI. — *Iliade*, VIII, 13.
3. *Odyssée*, IV, 564.

amenées dans l'Hadès par Hermès[1], que les Grecs appelaient pour cette raison Hermès *Psychopompe* ou *Conducteur des âmes*. Chaque âme est ainsi conduite dans l'Hadès aussitôt qu'elle « a franchi le rempart des dents, » ou bien qu'elle « s'est enfuie par une blessure faite dans le combat[2]. » L'âme, pour Homère, c'est le souffle vital; lorsqu'elle s'échappe du corps, elle est souvent comparée à un songe qui s'évanouit, à une fumée qui se dissipe dans les airs. Veut-on avoir la profession de foi d'Achille sur le dogme de l'immortalité? « Il reste de nous, dit-il à ses amis, l'*âme* et l'*image;* mais l'intelligence ne subsiste pas. » Et il raconte que l'*âme* de Patrocle lui est apparue en songe, et que c'était de tout point son image[3]. Mais, dira-t-on, s'il ne reste de Patrocle que l'*âme*, c'est-à-dire le souffle vital, et l'*image* ou l'*ombre* du corps, pourquoi Achille passe-t-il toute la nuit à verser du vin sur le tombeau de son ami, en « appelant son âme? » Si l'intelligence et la sensibilité ne subsistent pas, comment se fait-il que, dans l'Hadès d'Homère, les âmes raisonnent entre elles, qu'elles aient des peines et des joies? Si même il ne reste que l'*image* ou l'*ombre* du corps, comment se fait-il que Sisyphe soit « baigné de sueur, » et qu'Ulysse, pour obtenir des âmes une

1. *Odyssée*, XXIV, 1 et suiv. Cet épisode est peut-être apocryphe, mais c'est un pastiche fort exact de la poésie homérique.

2. *Iliade*, V, 654; IX, 408; XVI, 856; XXII, 361; XXIII, 101.

3. *Iliade*, XXIII, 104 et suiv.

réponse, leur offre d'abord une boisson composée de miel et de vin, avec de la farine délayée dans de l'eau, puis leur fasse boire le sang d'une victime qu'il vient d'immoler[1] ? Sans doute, il ne faut pas trop presser cette psychologie homérique, si l'on ne veut pas la prendre en flagrant délit de contradiction; mais il ne faut pas non plus trop sourire de cette naïve manière d'entendre l'immortalité; car c'est un des premiers efforts de la pensée grecque pour préciser ce dogme. Après tout, en dépit de la théorie d'Achille, l'âme, dans Homère, subsiste avec l'identité, avec le souvenir, avec l'intelligence et la sensibilité.

La sanction morale n'est même pas, comme on l'a prétendu, absente de l'Hadès; seulement elle n'est qu'indiquée. Tous les morts se plaignent également, vertueux ou coupables; ils paraissent tous, plus ou moins, regretter la vie, c'est-à-dire la force, la puissance; et l'âme d'Achille pense à peu près comme La Fontaine :

Mieux vaut goujat debout qu'empereur enterré.

Mais on ne saurait demander à l'époque d'Homère l'expression de sentiments aussi élevés que ceux que l'on trouvera plus tard dans Platon et dans Virgile. Toujours est-il que la mention des supplices de Sisyphe, de Titye et de Tantale prouve qu'Homère avait

1. *Odyssée*, XXIV.

au moins une vague idée de la sanction morale dans l'autre vie. S'il omet les récompenses, il n'oublie pas les châtiments.

Quant à la persistance de la forme hnmaine, c'est là un trait qu'on retrouve dans toute l'antiquité grecque. Il nous reste une foule de monuments, soit statues, soit bas-reliefs, soit peintures, qui représentent l'âme sous forme humaine, ordinairement couverte d'un grand voile et conduite dans les Enfers par Hermès Psychopompe. On alla même jusqu'à penser que les mutilations qu'avait subies le corps, au moment où l'âme le quitta, subsistaient jusque dans la mort, et que les ombres en portaient la trace; c'est d'après ces croyances que Virgile a peint l'ombre de Déiphobe, fils de Priam, sans nez, sans oreilles et sans mains[1].

Tel l'Hadès avait été décrit par Homère, tel il se trouve reproduit, au moins dans ses grandes lignes, par tous les poëtes grecs et latins, depuis Hésiode jusqu'à Virgile. Seulement, plus l'influence de la philosophie se fait sentir, plus la sanction morale est mise en relief.

A côté des Champs Élysées, un mythe nouveau se développe, celui des *Iles Fortunées*, dont les premiers traits paraissent dans Hésiode. Au point de vue mo-

1. *Énéide*, liv. VI. — V. Platon, chap. LXXX; Millin, *Galerie mythologique*, nos 211, 343, 883; A. Rich, *Antiquités romaines et grecques*, aux mots *funus* et *umbræ*.

ral, les Iles Fortunées se confondent avec les Champs Élysées : c'est toujours un lieu de délices réservé aux âmes vertueuses, et ces délices sont telles que les pouvaient rêver les hommes des époques primitives. « Chaque année, dit Hésiode, la terre leur apporte trois fois le tribut de ses fruits[1]. » « Un soleil étincelant les éclaire toujours, dit Pindare ; ils vivent dans des prairies émaillées de fleurs, sous des bosquets embaumés. Ils charment leurs loisirs par l'équitation ou les jeux du gymnase, par les échecs ou la musique[2]..... »

L'admirable tableau du VI[e] livre de l'*Enéide* permet de mesurer le progrès qui s'est accompli dans les idées depuis Homère. Le cadre de Virgile est le même que celui du chantre de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. Tout au plus l'*Hadès* a-t-il perdu son nom grec ; il est devenu le *Séjour d'en bas* (*Infernas sedes*)[3], ce que, dans les idiomes de l'Europe latine, on appellera l'*Enfer*. Mais quelle différence, pour la peinture des peines et des joies ! Assurément, le corps conserve une part des unes et des autres ; mais c'est surtout dans son cœur que le coupable trouve sa peine, et l'homme vertueux sa récompense. Il y a encore dans l'Enfer de Virgile l'attirail des supplices du Tartare antique, le rocher de Sisyphe, la roue d'Ixion, que

1. *Les Travaux et les Jours*, v. 170.
2. Fragment de *Thrène*.
3. *Enéide*, VIII, 244

sais-je? Il y a encore dans son Élysée les danses et les exercices de gymnase, et surtout l'éblouissante lumière qui avait séduit l'imagination de Pindare. Mais il y a autre chose aussi. Remarquons d'abord une savante distribution des châtiments et des récompenses; puis, à côté des maux et des joies physiques, la peinture de douleurs et de félicités morales. Les amants coupables ont pour peine de se nourrir de leurs soucis dans les *Champs des Pleurs*. Rhadamanthe ne se contente pas de châtier les criminels, il prélude au châtiment en exigeant d'eux l'aveu de fautes qu'ils ont si péniblement cachées durant leur vie; le supplice de l'impie Phlégyas est de crier à travers les ombres : « Que mon exemple vous apprenne à respecter la Justice et les Dieux! » D'un autre côté, non-seulement les âmes des justes ont la jouissance d'un horizon plus large, d'une lumière plus éclatante, d'un air embaumé, d'astres inconnus aux mortels; non-seulement elles goûtent les plaisirs du gymnase, de la danse, de la poésie et de la musique, mais elles possèdent, comme les dieux, la connaissance de toute chose, contemplent la merveilleuse harmonie de la nature, et continuent à s'intéresser aux destinées de leur race, qu'elles voient même dans l'avenir.

Sans doute, ces belles peintures du Tartare et des Champs Élysées sont mêlées de métempsycose et de panthéisme[1]; sans doute, Virgile croit moins que per-

1. *Enéide*, VI, v. 726 et suiv.; v. 749 et suiv.

sonne à tout ce qu'il raconte ; mais qu'importe ? Ce ne sont pas ses idées sur l'autre vie qni nous intéressent ici. Virgile ne se serait pas ainsi étendu sur cet épisode, si sa poésie n'eût répondu à des croyances généralement acceptées autour de lui, en dépit du scepticisme des patriciens de Rome. Son Enfer n'était pas une fiction pour tous ceux qui devaient le lire. Quelles que fussent d'ailleurs ses opinions, il y a quelque chose qu'il aimait mieux que les négations hardies, c'étaient les croyances douces et consolantes. Il permet qu'on trouve Lucrèce heureux de mépriser les terreurs de l'Achéron, mais il estime plus heureux encore « celui qui connaît les divinités des champs, et Pan, et le vieux Sylvain, et les Nymphes [1], » c'est-à-dire celui qui respecte les légendes populaires, soit pour la poésie qui les pare, soit pour la moralité qu'elles consacrent.

Virgile avait du reste dans un philosophe, qui lui aussi est un poëte, un devancier dont il s'est souvenu et dont il a beaucoup profité. Platon ne croyait guère plus que Virgile au *mythe* du Tartare (c'est le mot dont il se sert en maint endroit) ; mais il lui suffisait que ce fût une croyance populaire, et une croyance morale, pour qu'il ne dédaignât pas de lui donner place dans ses *Dialogues*, d'en faire le couronnement de sa métaphysique et de lui prêter tous les charmes

1. *Géorgiques*, II, 491.

de son style. C'était sa coutume de traiter sous forme de *mythes* les sujets qui lui paraissaient plutôt donner lieu à des hypothèses qu'être susceptibles d'une démonstration régulière. L'immortalité de l'âme, Platon le dit en propres termes dans les *Lois*[1], était pour lui une hypothèse fort vraisemblable, mais non une doctrine scientifiquement démontrée. Ailleurs, il la fait reposer sur la promesse de Dieu, soit celle que le *Démiurge* a faite aux âmes en les créant[2], soit plutôt celle que l'homme trouve au fond de son cœur, dans le désir et l'espérance de l'immortalité; désir sacré, divine espérance dont il est bon, dit-il, que l'homme enchante sa pensée. Qu'il n'y eût rien de rigoureusement démontré sur l'autre vie, peu importait à Platon : « La chose, fait-il dire à Socrate dans le *Phédon*, vaut bien que l'on se hasarde d'y croire; après tout, c'est une noble chance à courir. »

Hypothèse pour hypothèse, il préférait à la métempsycose le mythe du Tartare et des Champs Élysées; seulement, comme ce n'était qu'un mythe, il prenait avec lui toute espèce de liberté, au point de le reproduire trois fois, et chaque fois d'une manière nouvelle[3].

Le caractère commun aux peintures qu'il présente de l'autre vie est une précision inconnue à Homère dans la distribution des joies et des peines. On y

1. Liv. X. — 2. *Timée*. — 3. Dans le *Phédon*, le *Gorgias* et la *République*.

trouve très-nettement indiquée la division devenue aujourd'hui populaire sous les noms d'*Enfer*, avec l'éternité des peines, de *Purgatoire* et de *Paradis*.

Voici les propres paroles de Socrate dans le *Phédon :*

Ceux qui sont reconnus incurables à cause de la grandeur de leurs fautes, ceux, par exemple, qui ont commis de nombreux sacriléges, plusieurs homicides ou de semblables crimes, la Destinée vengeresse les précipite dans le Tartare, *d'où ils ne sortent jamais.* — Ceux dont les fautes, quoique graves, peuvent cependant s'expier; ceux, par exemple, qui se sont portés à des violences contre leurs parents ou qui ont commis un meurtre, mais qui ont passé leur vie dans le repentir, ceux-là sont aussi condamnés à être précipités dans le Tartare; mais lorsqu'ils y sont demeurés un an, ils appellent à grands cris leurs victimes et les supplient de leur pardonner. Si leurs prières sont accueillies, ils sont délivrés de leurs maux; sinon, leurs tourments continuent jusqu'à ce qu'ils aient fléchi leurs victimes. — Quant à ceux qui sont trouvés purs et irréprochables, ils se rendent immédiatement dans un séjour de bonheur[1].

Ce séjour de bonheur, Platon évite prudemment de le décrire; Socrate s'excuse sur la difficulté de la chose et sur le peu de temps qui lui reste. L'originalité du *Songe de Scipion*, par lequel Cicéron imite et surpasse le mythe d'*Her l'Arménien*[2], c'est précisément de n'avoir pas reculé devant cette peinture du bonheur des justes. Il nous les montre ayant leur

1. *Phédon*, chap. LXII, trad. V. Cousin.

2. Le *Songe de Scipion* faisait partie de la *République* de Cicéron, comme le *mythe* d'*Her l'Arménien* de la *République* de Platon.

séjour dans la voie lactée, contemplant le spectacle admirable des sphères, en écoutant le bruit harmonieux, veillant sur ceux d'entre les mortels qui leur sont chers, et jouissant ainsi d'un bonheur auprès duquel toutes les félicités de la terre ne sont rien. Noble tableau, mais où ne figurent que « les grandes âmes, » c'est-à-dire celles des bienfaiteurs des peuples ; grandes images, mais que, dans le dessein de son livre, Cicéron n'applique qu'aux Paul Émile et à leurs égaux, patriciens, sénateurs et consulaires.

C'est pourtant encore la plus complète peinture d'un ciel philosophique que nous ait laissée l'antiquité. Mais est-ce la plus sincère ? Sans faire tort à Cicéron, il est permis de croire que Plutarque était, en fait d'immortalité de l'âme, un adepte plus ardent et plus convaincu. La *Vision de Timarque de Chéronée* et le *Récit sur Thespésius* [1] sont, à côté du *Songe de Scipion*, de bien pâles imitations du mythe d'*Her l'Arménien ;* mais il y faut noter la trace de légendes qui remontent sans aucun doute à une antiquité plus haute. Plutarque, on le sait, a plus de mémoire que d'invention. Selon lui, aussitôt que les âmes quittent le corps, elles s'envolent dans les airs sous la forme de bulles de feu ; les âmes qui ont subi les souillures du corps flottent obscures dans les régions inférieures ;

1. Ces deux épisodes se trouvent dans les Dialogues de Plutarque, *Du Démon de Socrate* (chap. XXI), et *Des Délais de la Justice divine* (chap. XXII).

les autres, au contraire, sont de brillantes étoiles qui se meuvent dans les hauteurs et y jettent un vif éclat. Le mouvement des unes et des autres est plus ou moins régulier, plus ou moins harmonieux, selon que, dans la vie terrestre, elles ont pris plus de part, soit au désordre des passions, soit aux salutaires enseignements de la philosophie. Tel est, dans ses grands traits, et à part de légères incohérences, le ciel philosophique de Plutarque. Ce n'est pas à dire que Plutarque s'inscrive en faux contre le Tartare et les Champs Élysées ; ce rôle de sceptique ne pouvait convenir à un esprit aussi prudent et aussi mesuré que le sien. Libre à Lucien d'en faire le sujet de ses moqueries[1], et de n'y voir qu'un lieu commun d'épopée, comme ce l'est en effet devenu pour les tardifs imitateurs d'Homère et de Virgile[2]. Le bon Plutarque se contente d'hésiter entre les diverses solutions qui ont été données de la vie future : après avoir développé le système qui transforme les âmes en astres, il parlera de la métempsycose dans la *Consolation à sa femme*, et reprendra le vieux thème du Tartare et de l'Élysée dans la *Consolation à Apollonius.*

Que ces contradictions ne nous étonnent pas. Ce qui se passait dans l'esprit de Plutarque se rencontrait

1. *Dialogues des Morts*, *Ménippe ou la Nécromancie*, etc.

2. Voir les *Métamorphoses* d'Ovide (x, 12 ; xix, 105), la *Thébaïde* de Stace (ii, 119 ; viii, 123), les *Argonautiques* de Valerius Flaccus (i, 730), et la *Guerre punique* (Livre XIII) de Silius Italicus, qui ne craint pas de faire descendre Scipion aux Enfers.

également dans l'esprit d'un bon nombre de ses contemporains, même éclairés. Il ne faut pas croire que le scepticisme ou la négation, dont un Lucien pouvait se faire un doux oreiller, fût la conclusion générale de la société païenne, même à son déclin.

Une inscription en vers qu'on lisait à Smyrne sur une tombe, et qui paraît être des derniers temps du paganisme, contient la poétique expression des croyances de cette époque sur le bonheur des âmes vertueuses : « Pour moi la nuit ténébreuse a fait place « à la lumière du jour ; en répandant sur moi le doux « sommeil, elle a délivré mon corps des douloureuses « maladies, et au terme de ma destinée, m'a apporté « en présent l'oubli. Mon âme s'est échappée de ma « poitrine, semblable à un souffle, a pris son essor « dans les airs, et franchi à tire-d'aile les espaces « éthérés. J'approche les dieux immortels ; j'habite « leurs demeures, et dans les palais célestes je con- « temple l'éclat de la plus pure lumière. Zeus m'ac- « corde les mêmes honneurs qu'aux dieux immortels. « Mon nouveau sort me fut annoncé par Hermès, qui, « dès que j'eus quitté la terre, me prit par la main « pour me mener au ciel, et m'appela au suprême « honneur d'habiter parmi les astres, au milieu des « immortels, assis sur un trône d'or au milieu d'eux « comme au milieu d'amis. Les dieux me voient « aussi avec plaisir prendre ma part des festins cé- « lestes et de l'ambroisie, et leurs visages immortels

« me sourient lorsque je verse le nectar dans les ai-
« guières célestes [1]. »

IV

Une preuve irrécusable que la croyance au Tartare et aux Champs Elysées avait encore de profondes racines dans les âmes, au temps de Plutarque, c'est que ce moraliste, qui était comme un directeur de conscience [2], ne craignait pas d'en faire le fond des consolations qu'il adressait à son ami Apollonius. Et cette preuve n'est pas la seule. Cicéron n'est pas suspect lorsqu'il nous dit : « Le consentement universel des peuples a enseigné l'immortalité de l'âme; mais, faute de pouvoir comprendre les âmes existant par elles-mêmes, on leur a donné une forme, une figure. De là l'*Evocation des morts* dans Homère, de là ces *Consultations des Morts*, dont mon ami Appius faisait sa pratique habituelle; de là, dans le voisinage d'Arpinum, ce lac Averne, où, comme dit un poëte, l'on ouvre le profond abîme de l'Achéron, pour faire surgir du sein des ténèbres les ombres des morts encore tout ensanglantées [3]. » On le voit, les Grecs et les Romains ne s'étaient pas tenus à la croyance au Tartare

1. Bœckh, *Corpus inscriptionum græcarum*, n° 3398, t. II, p. 793.
2. V. Gréard, *Essai sur la Morale de Plutarque*, in-8° (1867); C. Lévêque, *Un Médecin de l'Ame chez les Grecs* (*Revue des Deux-Mondes*, 1er octobre 1867).
3. *Tusculanes*, I, 16.

et aux Champs Élysées; ils étaient allés jusqu'à la nécromancie. Rien d'étonnant à cela, puisque ces pratiques étaient répandues dans tout l'Orient [1], et que les Hébreux eux-mêmes, malgré les défenses de Moïse, n'échappèrent point à la contagion. Mais, chez les Hébreux, c'est une impiété que le *Levitique* punit de mort; et, si Saül va consulter la pythonisse d'Endor, ce n'est qu'après avoir poursuivi de ses rigueurs les évocateurs des morts, et lorsque son esprit troublé le précipite à sa perte [2]. Dans le monde grec et romain, au contraire, la nécromancie n'ayant rencontré d'autre obstacle que la raison et le bon sens prospéra et fut, pour les esprits superstitieux, comme le développement naturel de la croyance au royaume d'Hadès ou de Pluton.

Chose remarquable, ce n'est pas dans les temps d'ignorance qne la nécromancie eut le plus d'adhérents. A l'époque homérique, ses pratiques sont encore peu répandues : le XI[e] livre de l'*Odyssée* est la peinture d'une évocation des morts, sans doute, mais c'est presque aussi bien une descente aux Enfers; du moins Ulysse, pour évoquer l'âme de Tirésias, est-il obligé de sortir du monde habitable et d'aller au delà du fleuve Océan. A quelques siècles de là, il y a partout des *Oracles des morts*. La réputation des

1. Fréret, *Sur les Oracles rendus par les Ames des Morts* (*Mém. de l'Acad. des Inscriptions*, t. XXIII).

2. *Lévitique*, xx, 27; *Deutéronome*, xviii, 10; *Les Rois*, i, 28.

sorciers et sorcières de Thessalie remplit toute l'antiquité. Mais on évoquait aussi les morts sur les bords du fleuve Achéron (en Thesprotie), à Phigalie (en Arcadie), au cap Ténare, à Héraclée (sur le Pont), à Cumes et près du lac Averne. Les nécromanciens de Grèce et d'Italie paraissent avoir été plus habiles que la pythonisse d'Endor. A en juger par le récit biblique, il n'a pas fallu des prodiges d'adresse pour tromper le pauvre Saül; il supplie la pythonisse d'évoquer l'ombre de Samuel, lui demande si elle voit cette ombre, et la prie de la faire parler. Avec le secours de la ventriloquie, le tour devait être bien vite joué : c'est l'enfance de l'art. Les nécromanciens de la Grèce et de l'Italie ne se bornaient pas à dire à qui venait les consulter : « Je vois telle ombre, » et à contrefaire, par la ventriloquie, la voix de cette ombre; ils arrivaient à produire l'illusion même sur les yeux, en faisant surgir quelque forme spectrale [1]. Il faut dire qu'une circonstance venait en aide à l'artifice d'une telle mise en scène : les évocations avaient lieu la nuit, et les ténèbres ont toujours été propices à la fraude comme à la superstition.

Il suffit d'un coup d'œil rapide jeté à travers l'histoire et la littérature de l'antiquité pour voir quelle place importante tient la nécromancie dans les croyances des hautes classes, comme dans celles du

1. A. Maury, *Religions de la Grèce antique*, t. II, p. 467; *La Magie et l'Astrologie*, p. 59.

peuple, et cela depuis les temps homériques jusqu'au triomphe du christianisme. Nous venons d'entendre Cicéron nous citer son ami Appius comme un des adeptes de la nécromancie à Rome, Appius, un patricien de la plus haute lignée. Des noms comme celui-là s'offrent en foule, parce que ce sont les seuls dont l'histoire garde le souvenir. C'est Périandre, l'un des sept sages, qui envoie consulter l'âme de sa femme Mélisse, qu'il a fait égorger[1]; c'est Pausanias, qui va lui-même à un oracle des morts évoquer une jeune fille qu'il a tuée, et dont il veut apaiser l'âme[2]; ce sont les magistrats de Sparte, qui font venir de Thessalie des évocateurs d'âmes, pour éloigner l'ombre de ce même Pausanias du temple où il avait été réduit à mourir de faim[3]; c'est Vatinius, que Cicéron traite avec moins d'indulgence que « son ami Appius, » et qu'il dénonce comme un évocateur des âmes des morts[4]; c'est Libo Drusus, qui est mis à mort sous Tibère, pour avoir associé à la nécromancie le crime de lèse-majesté[5]; c'est le grammairien Apion, inventeur d'une nouvelle espèce d'histoire littéraire, qui évoque l'ombre d'Homère, pour l'interroger sur sa patrie et ses parents[6]; c'est Néron, c'est Caracalla, qui ajoutent à leurs crimes le ridicule d'être des nécromanciens couronnés[7].

1. Hérodote, v, 92. — 2. Plutarque, *Vie de Cimon*, chap. vi. — 3. Plutarque, *Des Délais de la Justice divine*. — 4. *Contre Vatinius*, chap. vi. — 5. Tacite, *Annales*, ii, 28. — 6. Pline l'Ancien, xxx, 6. — 7. Suétone, *Néron*, chap. xxxiv; Dion Cassius, lxxvii.

Il fallait que les sciences occultes eussent pris, dès le temps de Platon, des proportions bien effrayantes, pour que ce philosophe ait cru nécessaire, dans le XIe livre des *Lois*, d'insister sur la nécessité de les réprimer. Il juge ces pratiques si coupables et si dangereuses pour les particuliers et pour l'État, qu'il propose de tenir ceux qui s'y livrent dans une étroite prison, de leur interdire toute communication avec les autres hommes, de les priver de sépulture après leur mort. Impuissantes protestations! La nécromancie était si bien entrée dans les mœurs, que le religieux Eschyle n'a pas dédaigné d'en présenter des peintures dans deux de ses tragédies : dans les *Perses*, où l'on entendait le chœur évoquer l'âme de Darius, et où l'on voyait Darius sortir du tombeau pour répondre à ses Fidèles et à la reine; puis dans une pièce aujourd'hui perdue, qui avait pour titre *les Evocateurs d'âmes*, et qui n'était autre chose que la représentation dramatique de la scène de l'*Odyssée*. Ce qu'il y a de plaisant, c'est qu'Aristophane fait un nécromancien du maître de Platon; mais comme Socrate est, pour Aristophane, le représentant de toutes les idées mauvaises, il lui semble tout naturel de lui faire « évoquer des âmes, près d'un marais, dans le pays des Sciapodes, » et de comparer son école à l'antre de Trophonius[1].

1. *Les Oiseaux*, v. 1553; *les Nuées*, v. 508.

Il serait trop long de noter toutes les traces que cette croyance a laissées dans la littérature, et qui sont surtout nombreuses sous l'empire romain. On en trouve partout, dans le poëme épique, dans la tragédie, dans le roman. C'est d'abord Lucain, qui emprunte à la nécromancie thessalienne un des plus remarquables épisodes de la *Pharsale*, et qui représente une magicienne faisant surgir et parler devant Sextus Pompée le cadavre d'un soldat récemment tué[1]. Stace, dans la *Thébaïde*[2], reproduit à sa manière la scène homérique de l'évocation des âmes par Tirésias; Sénèque le Tragique essaye de renouveler, par un épisode semblable, le vieux sujet d'*OEdipe*. Enfin l'auteur de *Théagène et Chariclée*[3] met dans son roman une scène de ce genre, qui n'est pas la moins frappante de celles que nous a laissées l'antiquité.

Ce ne sont là que des fictions; mais si ces fictions ne prouvent rien sur les croyances de leurs auteurs, elles sont à coup sûr d'irrécusables témoignages des préoccupations de l'époque qui les produisit. La nécromancie était une puissance, et le christianisme eut à lutter avec elle. Dans le roman théologique des *Clémentines*[4], on voit saint Clément hésiter entre Simon le Magicien et saint Pierre, entre les vieilles pratiques

1. Liv. VI, v. 420-830. — 2. Liv. IV. — 3. Liv. VI. — 4. Voir les *OEuvres* de Rigault, t. II, les *Pères apostoliques* (1859) de l'abbé Freppel, et notre *Histoire du Roman dans l'Antiquité*, p. 270 et suiv.

de la nécromancie et les prescriptions de la foi nouvelle : il embrasse la dernière, mais ce n'est pas sans avoir été séduit par l'autre. Le christianisme finit par confondre dans une égale haine le polythéisme et la nécromancie, comme deux ennemis ligués contre lui; aussi, dans les invectives que saint Grégoire de Nazianze lance contre Julien, voit-on le titre infamant de nécromancien parmi ceux qu'il inflige à l'apostat[1].

V

Avec la doctrine philosophique de la métempsycose, avec la croyance populaire au royaume de Pluton et aux évocations d'âmes, nous n'avons pas épuisé, il s'en faut bien, toutes les idées qu'avaient conçues les Grecs et les Romains sur la vie future. Il nous reste à parler d'une des plus étranges, d'une des plus curieuses de ces opinions, d'après laquelle les âmes ne quittaient pas la terre, mais y demeuraient invisibles, capables toutefois de se faire voir et sentir des vivants quand elles le voulaient. Cette opinion est fort ancienne; c'est même, selon l'auteur d'un livre fort savant et fort remarquable, *la Cité antique*, la première croyance des Grecs et des Romains. M. Fustel de Cou-

1 Troisième *Discours contre Julien.*

langes insiste sur ces opinions, parce qu'il y voit, non sans raison, une des bases de cette cité antique qu'il a entrepris de décrire [1]. Il est certain que les cérémonies des funérailles, dès l'époque homérique, ne s'expliquent guère sans cette croyance, dont l'origine d'ailleurs remonte jusqu'aux *pitris* de l'Inde, c'est-à-dire jusqu'à l'époque de Védas [2]. Il est certain également que le Pluton des Romains, *Dis* ou *Orcus*, représentait exclusivement une force de la nature, et que jamais il ne s'y est rattaché l'idée morale du Tartare et des Champs Élysées. Mais il faut reconnaître aussi qu'en Grèce cette dernière idée a de bonne heure pris le pas sur l'autre, et l'a pour longtemps reléguée au second plan. Il n'est fait mention de la permanence des âmes sur la terre ni dans Homère ni dans Hésiode. Achille dit bien avoir vu l'ombre de Patrocle, mais c'est en songe. Partout ailleurs on ne trouve que les traditions sur l'Hadès et sur les évocations des morts.

Il est vrai que, de la croyance aux évocations à la croyance en la permanence des âmes sur la terre, la distance n'est pas grande. M. Fustel de Coulanges a tort, selon nous, de voir entre elles une contradiction. Parce que, d'après les anciens, l'âme restait sur la terre, autour du tombeau, ce n'est pas à dire qu'elle

1. Introduction et livre I.

2. A. Maury, *Croyances et Légendes de l'Antiquité*, p. 131; *Religions de la Grèce*, t. I, p. 150.

ne fût point descendue dans l'Hadès et qu'elle n'y eût point été jugée : de l'Hadès elle pouvait revenir sur la terre, soit spontanément, soit plutôt avec la permission des dieux infernaux. C'est ainsi que, dans Eschyle, Atossa et les Fidèles viennent au tombeau de Darius prier les dieux des Enfers de laisser monter sur la terre l'ombre du grand roi. Plus tard, cette idée a pu devenir plus ou moins indépendante de la croyance au Tartare et à l'Élysée, c'est-à-dire de la croyance à une sanction morale; mais ces opinions ne s'excluaient pas l'une l'autre. Qu'on se rappelle les premières scènes des *Euménides* d'Eschyle. Aux pieds de l'autel d'Apollon, dans l'attitude des suppliants, est Oreste, les mains encore dégouttantes de sang; autour de lui dorment les Euménides, qui ont poursuivi le parricide jusqu'en ce lieu sacré. Tout à coup arrive l'ombre de Clytemnestre, qui les réveille pour les déchaîner contre son fils. A son appel, la troupe hideuse se lève et se précipite sur Oreste; mais elle est arrêtée par Apollon. Où se passe cette scène? A Delphes, par conséquent sur la terre, où l'ombre de Clytemnestre est venue d'elle-même du fond de l'Hadès pour réclamer l'assistance vengeresse des divinités infernales. Voilà comment, dans l'imagination des Grecs, se conciliaient des idées en apparence contradictoires.

Cette conception de la permanence de âmes sur la terre a quelque chose de touchant à son principe. Le

tombeau, où les parents venaient de déposer une cendre chérie, n'était pas, pour la piété des anciens Grecs et des anciens Romains, un lieu simplement consacré à garder la dépouille mortelle de celui qu'ils pleuraient, et à rappeler aux survivants son souvenir. C'était sa demeure dernière, et sa demeure dans toute l'acception du mot : là résidaient pour eux, non pas des restes inanimés, mais des êtres doués d'une vie qui, pour être différente de la nôtre, n'en était pas moins réelle. Et d'ailleurs, y avait-il donc tant de différence entre cette vie et la nôtre? Nous avons entendu Cicéron nous le dire : l'antiquité a toujours eu la plus grande peine à se figurer les âmes existant seules et sans corps. Aussi ne se figurait-elle pas qu'à la mort tous les liens qui avaient attaché le corps à l'âme fussent rompus. Homère conservait aux âmes, dans l'Hadès, non-seulement l'*image* du corps, mais certains appétits et certains besoins tout physiques : nous avons vu qu'Ulysse, au moment d'évoquer les morts, leur offrait des aliments et des boissons. N'était-ce pas faire entendre que les morts étaient sujets à la faim et à la soif? Et n'est-ce pas là ce que signifient les rites des funérailles, tels que les a observés, à quelques différences près, l'antiquité tout entière? On enferme dans la tombe des vêtements et des armes; on y répand du vin, on y place des aliments; on fait et l'on renouvelle à des intervalles réglés un repas funèbre dont les restes leur sont réservés; on brûle cer-

taines parties des victimes, et ils en ont la fumée, comme les dieux.

Les rites des funérailles sont si bien une preuve de l'énergie singulière qu'avait chez les anciens la croyance à l'immortalité de l'âme, que ces rites n'ont jamais été qu'un objet de dédain pour les adversaires de ce dogme. Il n'y a pas de plaisanteries que ne se permette Lucien sur un sujet qui pourtant n'est pas gai : « Les morts, dit-il quelque part[1], se nourrissent des mets que nous plaçons sur leurs tombeaux, et boivent le vin que nous y versons; en sorte qu'un mort à qui l'on n'offre rien est condamné à une faim perpétuelle. » Mais que peuvent contre les croyances populaires les épigrammes des beaux esprits? Si bizarre que puisse nous paraître aujourd'hui l'opinion que les âmes des morts avaient faim et soif dans le tombeau, elle se retrouve dans toute l'antiquité. Plutarque nous dit[2] qu'à l'époque d'Aristide, les habitants de Platée s'étaient engagés à offrir chaque année un sacrifice aux âmes des guerriers morts près de leurs murs pour la défense de la Grèce, que cette cérémonie s'accomplissait de son temps, et que, par une formule consacrée, les morts étaient invités à venir prendre le repas qui leur était offert. Il est à croire que la vanité des familles, autant que leur piété, exagéra de bonne

1. *Dialogue sur le Deuil.* — Voir aussi le *Toxaris* et les *Dialogues des Morts*, *pass.*
2. *Vie d'Aristide*, XXI.

heure ces marques publiques de sollicitude pour la vie matérielle des âmes après la mort. Et c'est sans doute ce qui décida Solon à restreindre, par une de ses lois, le luxe des funérailles, à interdire qu'on sacrifiât un bœuf sur une tombe et qu'on y enfermât plus de trois vêtements[1].

De ces idées sur la vie matérielle des âmes venait la croyance que les morts non ensevelis erraient misérablement sur les bords du Styx. Un mort qui n'avait pas reçu les honneurs funèbres ne pouvait attendre de l'autre côté de la tombe que souffrances de toute sorte. Pas d'endroit sur la terre où ses os pussent « se reposer mollement; » pas d'offrandes, pas de libations[2]; mais, avec l'oubli des vivants, le mépris des autres morts. Aussi faut-il entendre les supplications que, dans Homère et dans Horace[3], adressent aux vivants des morts non ensevelis. La mort réputée la plus horrible était d'être noyé; et c'est là ce qui explique la colère des Athéniens contre les généraux vainqueurs aux îles Arginuses, qui n'avaient pas recueilli les blessés et les cadavres[4]. Par suite des mêmes idées, l'imprécation la plus terrible était de souhaiter à un

1. Plutarque, *Vie de Solon*, chap. XXIX.

2. *Molliter ossa quiescant* (*Inscript.*).

3. Homère, *Iliade*, XXIII, 72; *Odyssée* XI, 73; Horace, *Odes*, I, 28.

4. Il faut lire, dans *les Helléniques* de Xénophon (liv. I, chap. VII), le dramatique récit des délibérations qui précédèrent cette décision cruelle, à laquelle s'opposa courageusement Socrate, et dont le peuple se repentit, comme toujours, quand il n'était plus temps.

ennemi de n'être pas inhumé; la plus grande vengeance était de le priver de sépulture. C'est ainsi que l'on voit quelquefois dans Homère des corps livrés en pâture aux chiens; c'est ainsi que, dans Sophocle, Créon interdit d'ensevelir Polynice, comme traître envers l'État; c'est ainsi que, selon le récit de Pausanias[1], Lysandre vainqueur égorge quatre mille prisonniers athéniens et les prive de sépulture; c'est ainsi que Platon lui-même, nous l'avons vu, dans son horreur des nécromanciens, prononce contre eux, dans ses *Lois*, ce dernier châtiment.

Il y avait une sorte de nostalgie qui faisait le principal tourment des âmes dont les corps n'avaient pas reçu les honneurs funèbres. Elles erraient, tristes et plaintives, aux environs du lieu où elles s'étaient séparées du corps, regrettant la terre natale et l'appelant de leurs vœux. Une ressource restait à la piété des parents ou des amis, s'il était impossible de trouver ce corps et de lui donner une sépulture régulière : c'était de construire un tombeau vide, un *cénotaphe*, et d'appeler par trois fois l'âme à qui l'on voulait donner une demeure. Le *cénotaphe* pouvait, faute de mieux, se construire sur une terre étrangère, comme celui de Polydore au IIIe livre de l'*Énéide;* cela suffisait pour que l'âme fût en repos. Mais pour qu'elle fût heureuse, il lui fallait la patrie. Aussi n'est-

1. *Itinéraire de la Grèce*, IX, 32, 9.

il rien qu'on ne fasse, aux époques religieuses, c'est-à-dire aux époques primitives, pour assurer à un parent ce bienfait. La cause de l'expédition des Argonautes, selon Pindare[1], ce n'est pas la conquête de la toison d'or; ce n'est pas un mobile de vulgaire cupidité qui pousse Jason dans des contrées lointaines, au delà de mers explorées pour la première fois : non, il veut, sur la prière de l'âme de Phrixus, son parent, « ramener cette âme du royaume d'Éétès. »

La sépulture assurant le repos des âmes, et les accidents qui privaient de la sépulture pouvant être réparés par la cérémonie de l'*appel des âmes*, les anciens croyaient en général à l'immortalité bienheureuse de leurs ancêtres. Qu'on ne pense pas que ce fût par oubli du jugement qui devait avoir lieu dans le royaume de Pluton; non, mais ils ne redoutaient guère ce jugement que pour les criminels, et chaque famille avait ses raisons pour ne pas mettre les siens dans ce nombre. Les morts étaient regardés comme sacrés : parmi les lois de Solon les plus universellement approuvées, était celle qui défendait de dire du mal des morts[2]. Et, comme il est naturel que la mort mette dans l'ombre les défauts et en relief les qualités, comme l'éloge d'honnêteté ou de bonté était souvent répété sur les tombes, on en vint, dès le temps d'A-

1. *Pythique IVe*, 7e *épode*. — Il est fait allusion à cette même tradition dans Apollonius de Rhodes, *Argonautiques*, II, v. 1196.
2. Plutarque, *Vie de Solon*, chap. XXI.

ristote, à désigner les morts de ce nom, *les Bons*[1]. Rien n'était plus moral et plus respectable que cette bonne opinion des ancêtres, qui faisait en quelque sorte de la vertu une partie de l'héritage de chacun. Mais peu à peu la piété exalta ces croyances, et ce qui n'était qu'un tribut d'hommages devint une sorte d'adoration. Pour les anciens, ces mots de *culte des morts* ne sont pas une simple métaphore, ils expriment une réalité.

On avait commencé par croire (et c'était l'opinion de Platon[2]) que les ancêtres, dans leur vie par delà le tombeau, s'intéressaient à leur famille et à leur patrie ; on finit par les regarder comme les génies, comme les dieux protecteurs du foyer domestique et des villes qui leur avaient donné le jour ou qu'ils avaient fondées. Oreste, dans les *Choéphores* d'Eschyle, vient au tombeau de son père pour implorer son appui en vue de la vengeance qu'il médite. « Penché sur ce tombeau, s'écrie-t-il, je t'appelle, ô mon père, entends ma voix[3]..... » Quelques instants après, Electre vient au même tombeau, et y fait aussi sa prière : « Je t'invoque, ô mon père, prends pitié de moi, de mon Oreste chéri ; fais-nous rentrer dans ton palais..... Fais, je t'en supplie, qu'Oreste nous ramène la fortune !.... Et à moi, donne-moi un cœur plus chaste

1. Voir Plutarque, *Questions grecques*, 5 ; *Questions romaines*, 52.
2. Il le dit expressément dans *les Lois*, liv. XI, p. 927 (H. Est.).
3. Vers 4 et suiv. Le texte est ici mutilé, et la prière d'Oreste est perdue.

que celui de ma mère, donne-moi des mains plus pures...... » Dans l'*Electre* de Sophocle, l'héroïne tient à peu près le même langage, lorsqu'elle fait ses recommandations à Chrysothémis, qui va au tombeau d'Agamemnon.

L'histoire vient, sur ce point, confirmer le témoignage de la poésie. On lit dans Hérodote[1] que, lors de la guerre Médique, les Grecs invoquèrent solennellement les Eacides, Télamon et Ajax, pour obtenir la victoire contre Xerxès. Lorsqu'on bâtissait une ville, dit Pausanias[2], les colons qui s'y établissaient invitaient les âmes de leurs ancêtres à se transporter avec eux dans leur nouvelle patrie; et quand Épaminondas rebâtit Messène, la population ramenée dans sa patrie y rappela par des invocations les ancêtres qui l'avaient quittée comme elle.

Ce sont les Romains qui sont allés le plus loin dans leur culte pour les morts. Les Romains, dont le Panthéon était si large et toujours si prêt à s'ouvrir pour recevoir quelque nouvelle divinité, ont fini par diviniser en masse tous leurs ancêtres. AUX DIEUX MANES, disent toutes les tombes. Il est vrai que, dans l'origine, les dieux Mânes étaient distincts des âmes: c'étaient des divinités infernales, les dieux des morts. Mais plus tard ces distinctions entre les morts et leurs dieux ont disparu. Sans adopter ce que dit saint Au-

1. Liv. VIII, chap. LXIV. — 2. *Itinéraire de la Grèce*, IV, 27, 1.

gustin[1], inspiré par un évhémérisme excessif, et sans croire que tous les dieux des Romains fussent des morts divinisés, il faut bien reconnaître qu'à Rome, au moins à partir d'une certaine époque, tous leurs morts sont devenus des dieux. Les témoignages abondent à l'appui de ce fait, et l'on n'a qu'à choisir entre ceux de Varron, de Cicéron, de Plutarque et de Servius, le commentateur de Virgile[2].

Il ne semble pas que les Grecs aient été aussi prodigues d'apothéose. Les sacrifices aux dieux ont toujours été, dans la langue grecque, désignés par un autre mot que les sacrifices offerts aux âmes, et les Grecs n'ont jamais donné à ces âmes le nom de dieux, mais celui de *démons* ou *héros*, tantôt l'un, tantôt l'autre, plus ordinairement le second. Et ces noms mêmes, ils ne les donnaient pas à toutes les âmes, du moins dans le principe. C'est à tort que l'on a cru, sur la foi d'inscriptions de date récente[3], qu'en Grèce le nom de *héros* s'était de tout temps appliqué aux morts. Il était d'abord réservé aux demi-dieux, ou bien aux guerriers célébrés dans les épopées, qui étaient considérés

1. *Cité de Dieu*, VIII, 26.

2. Varron, cité par Arnobe (III, 41) et par saint Augustin (*Cité de Dieu*, VIII, 26); Cicéron, *Fragments du Timée*, et *De Legibus*, II, 9; Plutarque, *Questions romaines*, 14; Servius, au liv. III de l'*Enéide*.

3. Voir Bœckh, *Corpus inscriptionum Græcarum*, n°s 1629, 1723, 1781, 1784, 1786, 1789; M. Maury (*Religions de la Grèce*, t. I, p. 554) a parfaitement établi les divers sens qu'a eus dans la langue grecque le nom de *héros*.

comme d'une race supérieure aux autres hommes. Il désigna plus tard les âmes des hommes qui étaient honorés d'un culte, soit pour leur vertu, soit pour des services rendus à un pays, soit parce qu'on leur avait attribué de leur vivant ou après la mort quelque pouvoir surnaturel; il y avait une sorte de *canonisation* des *héros*, qui était ordinairement prononcée par l'oracle de Delphes, mais que n'attendait pas toujours la crédulité populaire. Ce n'est que dans les derniers temps du polythéisme, quand l'abus de l'apothéose fut devenu général, que tous les morts furent appelés *héros*; les *héros* ne furent plus que les *âmes des ancêtres*, et presque toutes les tombes portèrent cette inscription banale : ADIEU, HÉROS! HÉROS BIENFAISANT, ADIEU! L'adieu s'adressait aux mortels qui n'étaient plus, et le titre de *héros* à l'âme transfigurée par la mort.

Mânes, *héros* ou *démons*, ce sont toujours, sous des noms différents, les âmes justes et heureuses qui sont sorties de la vie terrestre, mais n'ont pas tout à fait quitté la terre. Elles voltigent, êtres aériens et subtils, autour de leur tombeau, entre le ciel et la terre; et elles ont la faculté de se mêler tantôt aux dieux, tantôt aux hommes. Il y a de beaux vers de Lucain[1] sur les *mânes demi-dieux*, « qui habitaient tout l'espace compris entre la terre et le globe de la

1. *Pharsale*, IX, 5.

lune, et que leur nature ignée fait mouvoir dans des cercles éternels. » Le platonicien Maxime de Tyr s'étend avec complaisance sur les âmes devenues *démons :* « Elles occupent un séjour où règne une longue et profonde paix, et qui est tout plein de chants et de chœurs divins. Leurs yeux ne sont plus offusqués par les ténèbres de la chair, elles voient d'une pleine vue le beau. Elles jouissent d'un bonheur sans mélange..... Elles prennent en pitié les âmes de leurs parents, qui s'agitent encore sur la terre, et, par affection pour elles, consentent à les assister, à les relever dans leurs chutes. Dieu a voulu qu'elles vinssent souvent sur la terre, qu'elles se mêlassent aux hommes pour aider les bons et punir les méchants[1]..... »

Ainsi la piété des familles se représentait les ancêtres comme des êtres bienheureux et bienfaisants; la reconnaissance des hommes avait accordé à ceux qui avaient bien mérité de leurs semblables les *honneurs héroïques*, c'est-à-dire des hommages qui approchaient du culte rendu aux dieux. Mais une superstition puérile ne tarda pas à dénaturer les opinions qu'on s'était d'abord faites de ces âmes, et la nature du culte qu'on leur rendait. D'êtres heureux et bienfaisants, propices à qui les implorait, les *héros*, et en général les âmes des morts, devinrent des puissances capricieuses et tyranniques, ou des êtres inquiets, tour-

1. Dissertation XV[e], *Sur le Démon de Socrate.*

mentés et malfaisants. Au lieu de rester invisibles dans l'atmosphère où ils étaient répandus, ils multiplièrent, au gré des imaginations faibles et des esprits crédules, les apparitions les plus effrayantes. Souvent même les apparitions furent accompagnées d'actes de vengeance et de cruauté. Il ne suffit plus de les honorer, il fallut les apaiser. Ces superstitions, venues d'en bas, envahirent peu à peu une grande partie de la société, et il arriva une époque où elles infestèrent la littérature.

La croyance aux apparitions des âmes des morts, aux fantômes ou spectres, date de loin chez les Grecs. L'intrigue de quatre comédies grecques et latines (de Ménandre, de Philémon, de Théognète et de Plaute) reposait sur cette croyance. Hérodote raconte en un endroit[1] qu'Aristée de Proconèse apparut aux Métapontins trois cent quarante ans après sa mort, et leur demanda un autel pour Apollon, et une statue pour lui-même. Ailleurs il rapporte une tradition d'après laquelle la femme du roi de Sparte Ariston aurait reçu pendant une nuit la visite du héros Astrabace, qui l'aurait rendue mère. Isocrate, dans son *Eloge d'Hélène*, cite, comme une preuve de la puissance que gardait après la mort cette héroïne, la légende suivante : Stésichore ayant parlé d'Hélène avec irrévérence dans quelqu'un de ses poëmes, fut par elle privé de la vue; et comme, instruit par les Muses de la cause

1. Liv. IV, 15; VI, 69.

de sa disgrâce, il s'était mis en devoir de se rétracter dans un autre poëme, qu'il appelait sa *Palinodie*, Hélène lui rendit aussitôt la jouissance de la lumière.

Platon, toujours plein de ménagement pour les traditions populaires, parle sérieusement de celle-là dans le *Phédon*. Après avoir marqué la différence entre les âmes immatérielles et pures et les âmes charnelles et impures, il dit que les premières entrent immédiatement en possession du bonheur véritable, et que les autres ne peuvent se détacher de la forme matérielle, par suite de la longue et étroite union qui les a liées à la matière : « La forme matérielle étant quelque chose de lourd, de terrestre, de visible, l'âme en cet état est appesantie et entraînée de nouveau vers le monde visible, tant elle a peur de l'invisible et de l'Hadès; alors, dit-on, elle erre autour des sépulcres et des tombeaux, autour desquels on a vu parfois des spectres ténébreux, tels que doivent être les fantômes des âmes de cette sorte : comme elles ont quitté le corps sans être entièrement pures, et qu'elles retiennent quelque chose de la forme matérielle, il en résulte que l'œil peut les apercevoir. Il est très-vraisemblable qu'elles ne sont pas les âmes des bons, mais bien des méchants, ces âmes qui sont forcées d'errer dans des lieux où elles portent la peine de leur première vie[1]. »
On croit rêver, quand on lit de pareilles choses chez

1. *Phédon*, chap. XXX, trad. V. Cousin.

un philosophe : mais qui prendrait toujours Platon à la lettre s'exposerait à bien des illusions. Les néo-Platoniciens toutefois n'ont eu garde de rien rabattre de ce que dit ici Platon : et même, au lieu de donner comme lui ces belles choses pour des ouï-dire, ils en ont fait une de leurs doctrines. On voit, dans le petit traité grec du philosophe Salluste *Sur les Dieux et le monde*[1], ces rêveries présentées comme des articles de foi. Cela conduit Plutarque à une imagination vraiment burlesque : comme les âmes gardent au delà du tombeau les penchants qu'elles ont eus pendant la vie, il nous montre les âmes des voluptueux et des charnels se plaisant après la mort « à errer autour de la maison et de la chambre des nouveaux mariés.[2] » Il n'y a pas de conte de vieille femme que ne soit disposé à admettre le philosophe Porphyre. « C'est une opinion universellement répandue, dit-il, que, si nous n'avons point d'attention pour eux, si nous négligeons leur culte, ils nous font du mal, et, qu'au contraire, ils nous font du bien lorsque nous nous efforçons de nous les rendre favorables par des prières et des sacrifices. » Puis, parlant en son propre nom, il nous fait toute une théorie des apparitions de mauvais démons ou d'âmes perverses : « Il n'y a sorte de maux qu'ils n'entreprennent de nous faire, avec leur caractère violent et sournois; ils attaquent fréquemment

1. Chap. XIX. — 2. *Dialogue sur l'Amour.*

les hommes, quelquefois en se cachant, d'autres fois à force ouverte[1]. »

Malheur donc à quiconque s'attirait la colère d'une âme vindicative, ou trouvait sur son chemin quelque âme perverse ! La moins fâcheuse de ces sortes de rencontres était celle d'une âme en peine ; on en était quitte pour lui rendre les honneurs de la sépulture dont elle avait été privée. C'est ce que l'on contait du philosophe Athénodore. Nous devons à Pline le Jeune[2] le récit d'une curieuse histoire de revenant, qu'il nous donne « telle qu'il l'a reçue. » Quoique son élégante narration soit bien connue, on ne nous saura pas mauvais gré de la transcrire ici ; c'est le modèle du genre.

Il y avait à Athènes une maison fort grande et fort logeable, mais décriée et déserte. Dans la nuit, au milieu du silence le plus profond, on entendait un bruit de fer qui se choquait contre du fer ; si l'on prêtait l'oreille avec plus d'attention, c'était un bruit de chaînes qui paraissait d'abord venir de loin et ensuite s'approchait. Bientôt apparaissait un spectre sous la forme d'un vieillard maigre, décharné, effrayant à voir ; il avait une longue barbe, des cheveux hérissés, et portait aux pieds et aux mains des fers qu'il secouait avec fracas. De là, pour les habitants de cette maison, des nuits affreuses et sans sommeil..... A la fin, la maison fut abandonnée et laissée tout entière au fantôme. On y mit pourtant un écriteau, dans la pensée qu'elle pourrait être louée ou achetée par une personne qui ne serait pas avertie d'un si grand inconvénient. Le philosophe Athénodore, étant venu à Athènes, voit l'écriteau et demande le prix. La modi-

1. *De l'Abstinence des Viandes*, II, 37 et 39.
2. *Lettres*, liv. VII, 27. Nous empruntons la traduction de Sacy.

cité de ce prix le met en défiance; il s'informe, on lui dit l'histoire; malgré cela, ou plutôt à cause de cela, il loue la maison. Sur le soir, il fait dresser son lit dans le premier corps de logis, demande ses tablettes, sa plume, de la lumière, renvoie tous ses gens au fond de la maison; lui-même, il se met à écrire, tenant occupés à la fois son esprit, ses yeux et sa main, de peur que son esprit inoccupé n'aille, au gré d'une crainte frivole, lui forger les fantômes dont il a eu les oreilles remplies. D'abord ce n'est, comme partout, que le silence de la nuit; un moment vient où le philosophe entend heurter du fer et remuer des chaînes; il ne lève pas les yeux, il ne quitte pas sa plume, se rassure et s'efforce d'imposer à ses oreilles. Le bruit s'augmente, s'approche, il semble qu'il se fasse près de la porte de la chambre, et enfin dans la chambre même. Il lève les yeux, et voit le spectre tel qu'on le lui a dépeint. Ce spectre était debout et l'appelait du doigt. Athénodore lui fait signe d'attendre un peu, et se remet à écrire. Le spectre s'approche et vient faire sonner ses chaînes au-dessus de la tête du philosophe; celui-ci se retourne, et voit le fantôme continuer à l'appeler du doigt; sans tarder davantage, il prend une lumière et suit le fantôme, qui marche lentement, comme accablé par le poids des chaînes. A peine arrivé dans la cour de la maison, il disparaît tout à coup et laisse là notre philosophe, qui ramasse des herbes et des feuilles et les place à l'endroit où il avait été quitté, pour le pouvoir reconnaître. Le lendemain, il va trouver les magistrats et les prie d'ordonner que l'on fouille en cet endroit. On le fait, et l'on trouve des os encore enlacés dans des chaînes; le temps avait consumé les chairs. On assemble avec soin ces os, on les ensevelit publiquement; ces rites une fois accomplis, le repos de la maison ne fut plus troublé.

Voilà un récit qui dispense de bien d'autres. Et combien l'antiquité ne nous en offre-t-elle pas de semblables! Comme le moyen âge, elle a eu sa littérature

du fantastique, qui s'est développée surtout à partir du deuxième siècle de l'ère chrétienne. Le principal représentant de cette littérature est Philostrate, et son principal monument est *l'Héroïque* ou *Dialogue sur les Héros;* le merveilleux y joue un rôle encore plus considérable que dans un autre ouvrage de ce sophiste, la *Vie d'Apollonius de Tyane* [1]. Philostrate, dans le *Dialogue sur les Héros*, met en scène un vigneron des champs « où fut Troie, » qui s'entretient avec un navigateur phénicien récemment débarqué dans ces parages. Ce vigneron est un ancien sophiste qui a quitté la ville pour habiter la campagne et « philosopher avec le beau Protésilas, » c'est-à-dire avec un Grec du temps de la guerre de Troie. Protésilas a beau avoir changé depuis longtemps son existence d'homme pour celle de héros, il est toujours aussi épris de son épouse Léodamie, et plus vivant que jamais. Non-seulement, grâce à lui, tout vient à point au vigneron, mais il charme les loisirs de son favori par des récits sur la guerre de Troie, tout à fait différents de ceux d'Homère, et qui ont la prétention d'être plus vrais. C'est là un des côtés les plus originaux de ce livre. L'auteur inaugure une critique historique d'un nouveau genre, qui consiste à contrôler

1. Pour se rendre compte du rôle que jouent les apparitions et le fantastique dans la *Vie d'Apollonius de Tyane*, on peut voir le mot *Merveilleux*, dans la Table analytique des matières dont nous avons fait suivre notre traduction de ce curieux ouvrage.

les traditions par le témoignage posthume de ceux qui furent mêlés aux faits; qu'on ne parle plus d'Homère ni de tel ou tel historien : pour la guerre de Troie, Philostrate ne connaît qu'une autorité, l'ombre de Protésilas.

Nous ne suivrons point Protésilas dans ses récits sur la guerre de Troie; renvoyons-les aux romans historiques du genre de ceux de Darès de Phrygie et de Dictys de Crète [1]. Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas la vie terrestre des héros de ce genre, c'est leur vie d'outre-tombe; sur ce point, c'est le vigneron qu'il nous faut écouter; et il va nous en parler savamment, puisqu'il converse tous les jours avec Protésilas, et vit au milieu de campagnes où apparaissent fort souvent les autres héros de la guerre de Troie, « avec leur air martial d'autrefois et leurs aigrettes flottantes. »

Les ombres de ces héros, nous dit le vigneron de Philostrate, sont, comme jadis leurs corps, hautes de dix coudées. Ces ombres se livrent encore aux exercices du gymnase et à la chasse. Elles boivent et mangent, mais comment? c'est ce que n'a jamais pu voir le vigneron, malgré tous ses efforts pour observer Protésilas, quand il lui portait ses offrandes; il sait seulement qu'en un clin d'œil tout avait disparu. Les héros aiment à visiter les hommes et à leur parler.

1. Nous en avons parlé en détail dans notre *Histoire du Roman*, p. 347 et suiv.

Protésilas surtout est philanthrope : il guérit toutes les maladies de ceux qui l'implorent, et en particulier « les phthisies, les hydropisies, les ophthalmies et la fièvre quarte. » Disons en passant que Protésilas n'est pas la seule ombre qui ait passé pour guérir les malades : un contemporain de Philostrate, le sophiste Aristide, dans ses *Discours sacrés*, nous raconte tout au long les consultations que lui a données pendant plusieurs mois l'ombre d'Esculape, et la manière merveilleuse dont il fut guéri d'un mal considéré par les médecins comme incurable ; il ajoute que, pendant le cours de cette cure merveilleuse, une ombre lui est apparue pour l'encourager et lui dire que, dans sa vie mortelle, son corps avait été guéri par Esculape d'une maladie de dix ans.

L'ombre de Protésilas, étant très-sensible à l'amour, est particulièrement secourable aux amoureux ; elle les aide à se concilier l'objet de leurs vœux, mais seulement lorsque ces vœux sont légitimes. Cette ombre bienfaisante n'est pas la seule qui ait inspiré à un mortel un culte passionné ; un autre vigneron a voué un semblable culte au héros Palamède ; il nourrit un chien et lui a donné le nom d'Ulysse exprès pour battre Ulysse, le grand ennemi de Palamède, sur le dos du chien, qui n'en peut mais. Palamède n'est pas plus ingrat que Protésilas, il donne à son vigneron un préservatif contre la grêle. Une jeune fille rencontre l'ombre d'Antiloque, s'éprend d'amour

pour le héros, et la voilà dans ses bras; le lendemain, on trouva son corps étendu sur le tombeau d'Antiloque.

Ce qui domine, dans le *Dialogue sur les Héros* de Philostrate, comme dans les croyances populaires de son temps, c'est l'opinion que les ombres des morts se manifestaient le plus souvent par des actes de colère et de vengeance. Ses héros sont en général malfaisants. Leur vue seule est un sinistre présage : c'est un signe de sécheresse, d'épidémies, de fléaux de toute sorte. Hector tue un jeune homme qui a dit du mal de lui. Mais rien n'égale les violences d'Achille. Des bouviers jouaient aux dés sur l'autel voisin de son tombeau; il prend le bâton de l'un, l'en assomme, et se dispose à tuer aussi l'autre, quand il en est empêché par Patrocle, qui trouve que « c'est assez d'un homme tué à propos de dés. » Il prie un marchand de lui amener une esclave troyenne, et à peine est-elle entre ses mains qu'il la déchire. Pourquoi? parce qu'elle est de la race d'Hector. Les héros de Philostrate sont, on le voit, proches parents des *Lémures* et des *Larves*, qui effrayaient bon nombre de Romains.

Si puériles et si misérables que soient ces relations, il faut bien qu'elles aient été prises au sérieux, puisque Philostrate les expose en quelque sorte *ex professo*. Il semble tenir à ces idées, car il y revient dans sa *Vie d'Apollonius de Tyane* en plusieurs endroits, et

en tire un argument en faveur de l'immortalité de l'âme. Un jeune homme la niait : l'ombre d'Apollonius de Tyane lui apparaît, et le jeune homme se déclare convaincu[1]. Les conteurs d'histoires semblables (et il y en a beaucoup dans l'antiquité) n'avaient pas toujours des visées aussi ambitieuses. En général, ils ne songeaient qu'à amuser le public, comme Lucien dans le *Menteur*, ou qu'à contenter une curiosité crédule, comme Phlégon de Tralles, l'affranchi d'Adrien, dans ses *Récits merveilleux*.

Non-seulement le fantastique, au déclin de l'antiquité grecque et latine, a eu sa littérature propre, mais il a envahi tous les genres littéraires, la poésie, le roman, la philosophie et même l'histoire. Pour la philosophie, il est inutile d'y revenir. Nous connaissons l'opinion de Porphyre, elle est celle de toute l'école d'Alexandrie. Quelques exemples pris au hasard dans la poésie nous montreront l'importance qu'y avait prise le fantastique, à l'époque même de Virgile. Qui ne se rappelle l'ombre de Créüse apparaissant à Énée, qui la cherche au milieu de Troie en flammes[2] ? Dans Horace, le malheureux enfant que la magicienne Canidie et les sorcières ses complices ont condamné à une mort lente les charge d'imprécations et leur dit : « Arrachez-moi la vie ; mais, Furie nocturne, je vous apparaîtrai. Mon ombre vous déchirera le visage de

1. Liv. VIII, chap. XXXI. — 2. *Énéide*, II, 771.

ses ongles, comme les Mânes en ont le pouvoir; je pèserai sur vos poitrines haletantes [1]. » Ovide, dans ses *Fastes* [2], recommande de célébrer avec soin la fête des Mânes, *Dies parentales*. C'est alors, dit-il, que les âmes vont et viennent autour des tombes pour se repaître des mets déposés pour elles. Malheur à qui oublierait ce qu'il doit aux Mânes! Un jour ils se vengèrent sur Rome entière de négligences de ce genre, devenues trop nombreuses; la ville fut envahie de fantômes, et ces fantômes ne disparurent qu'après que les Mânes eurent été apaisés. Tibulle, qui fait au sujet des Mânes la même recommandation qu'Ovide, se représente, dans une de ses plus mélancoliques Élégies [3], changé après sa mort en une ombre légère, qui erre autour de son tombeau, entend la voix de Néère et reçoit les prières adressées à son âme par une amante fidèle. Enfin l'une des plus poétiques pièces de Properce est celle où l'ombre de Cornélie, femme de Paulus, vient trouver son mari qui la pleure, et lui porter du fond de la tombe de douces et touchantes consolations [4].

Il était naturel que le roman d'amour et d'aventures, venu plus tard que la poésie, s'emparât de ces croyances populaires, pour en varier ses fictions. Aussi trouve-t-on plusieurs scènes d'ombres et de fantômes dans les romans de Jamblique le Syrien, de

1. *Epode* V. — 2. Liv. II. — 3. Liv. II, VI. Voir aussi liv. III, II. — 4. Liv. IV, XI.

Xénophon d'Ephèse, d'Achille Tatius. Mais ce qui est plus étonnant, c'est que les scènes de ce genre sont au moins aussi nombreuses dans les historiens. Et ce n'est pas seulement chez le vieil Hérodote, qui écrivait avant l'éveil de la critique historique, et qui songeait plus à recueillir et à bien raconter les traditions antiques qu'à les contrôler; Tite-Live lui-même rapporte que « les Mânes de Virginie errèrent de maison en maison pour obtenir la vengeance, et ne se reposèrent que lorsqu'il ne resta plus un seul coupable impuni [1]. » Suétone et Vopiscus, presque contemporains des faits qu'ils racontent, mêlent à leurs récits de véritables histoires de revenants. Selon Vopiscus, qui n'en fait pas un doute, et qui même énumère les raisons de croire à l'authenticité de son récit, l'ombre d'Apollonius de Tyane apparut à Aurélien pour sauver sa patrie menacée de dévastation [2]. Selon Suétone, qui donne le fait comme « presque constant, » Caligula ayant été enseveli un peu précipitamment, son ombre vint chaque nuit épouvanter par des bruits sinistres la maison où il avait péri, jusqu'au jour où ses sœurs lui eurent donné la sépulture avec tous les rites consacrés [3]. S'il fallait en croire le même Suétone, un empereur qui dans son règne d'un moment fit preuve d'intelligence et de courage, Othon, aurait eu peur des fantômes et aurait eu recours à toute sorte d'ex-

1. Liv. III, LVIII. — 2. *Vie d'Aurélien*, chap. XXIV. — 3. *Caligula*, chap. LIX.

piations pour apaiser les Mânes irrités de Galba[1] : il ne vient pas à l'esprit de l'historien que c'est l'imagination d'Othon, et surtout sa conscience, qui créait ces fantômes. L'*Itinéraire de la Grèce*, par Pausanias, est, comme le *Dialogue sur les Héros*, de Philostrate, son contemporain, un véritable répertoire de contes sur les âmes des morts. Sans doute Pausanias n'est pas un historien, c'est un archéologue, qui a plus à cœur de savoir et d'entasser les faits que de les discuter. Mais c'est avec une complaisance visible qu'il enregistre toutes les légendes où le fantastique a quelque part ; c'est avec le plus grand sérieux qu'il les rapporte : on voit qu'il croit de bonne foi que ce sont là des matériaux pour l'histoire[2].

Rien n'était plus puéril que tous ces récits, quand ils avaient la prétention d'être autre chose que de poétiques fictions. Mais ils n'étaient pas seulement puérils : il y avait quelque chose d'immoral dans cette idée sans cesse présentée qu'il fallait rendre un culte, c'est-à-dire offrir un sacrifice aux âmes des morts, sous peine de les voir devenir malfaisantes. Toute distinction était ainsi supprimée entre les âmes des bons et celles des pervers, et il arrivait même que c'étaient les dernières qui, étant jugées les plus à

1. *Othon*, chap. VII.

2. Nous citerons, par exemple, les histoires du *héros* Érechthée (I, 32), du *héros* de Témese (VI, 6, 7), de Merméros et de Phérès (II, 3, 6), etc., etc.

craindre, étaient les plus honorées. « Il est aisé de voir, dit saint Augustin[1], quelle large porte une telle croyance ouvre à la dépravation, puisque, plus les hommes auront de penchant à nuire, plus ils se livreront à ce penchant, dans la pensée qu'ils sont destinés à devenir des larves, et qu'après leur mort on leur offrira des sacrifices. » Ce n'est pas saint Augustin seul qui proteste contre ces doctrines, au nom de sa foi et au nom de la morale, c'est Lactance[2], c'est Tertullien[3]. Et le christianisme répudia toujours si énergiquement ces doctrines que le patriarche Photius, rendant compte, dans sa *Bibliothèque*, des livres du philosophe Damascius, parmi lesquels il y a des *Récits extraordinaires sur des âmes revenues après la mort*, en porte ce jugement : « Tous ces livres sont remplis de récits invraisemblables, impossibles, d'imaginations absurdes et insensées, tout à fait dignes de l'impiété de Damascius, qui, au milieu de la lumière de sainteté répandue sur le monde, dormait plongé dans les ténèbres de l'idolâtrie. » On le voit, pour la foi nouvelle, c'était un signe d'idolâtrie que la croyance au retour des âmes sur la terre après la mort. La foi nouvelle condamnait la croyance aux *héros*, comme la métempsycose, comme la nécromancie, comme l'Enfer et les Champs Élysées, du moins avec leur cortége de fictions païennes. Mais elle mettait quelque chose

1. *Cité de Dieu*, IX, 11. — 2. *Institution divine*, II, 2, 6. — 3. *Apologétique*, chap. XXII et XXIII.

à la place de ce qu'elle rejetait, et son dogme, parlant à la fois à la raison et à l'imagination, lui fournissait des menaces et des promesses pour l'autre vie, par conséquent un frein et un appui pour celle-ci : de là sa force dans la grande mêlée des sectes religieuses et philosophiques; de là son triomphe définitif.

VI

Nous venons de passer en revue des doctrines qui semblent bien mortes. Mais sont-elles toutes mortes en effet, comme elles le paraissent au philosophe et au chrétien qui les repoussent? Regardons autour de nous. Quelques-unes d'entre elles vivent toujours, d'une vie bien humble et bien précaire, mais qu'on ne saurait contester.

Assurément le jugement de Minos, d'Éaque et de Rhadamante n'effraye plus personne ; on ne croit plus aux supplices de Sisyphe, de Tantale et d'Ixion, non plus qu'aux joies toutes sensuelles de l'Élysée. Mais, tandis que la philosophie admet des peines et des récompenses, sans chercher à les déterminer, tandis que la théologie elle-même est pleine de réserve en ces matières, et que saint Augustin, saint Thomas et Bossuet se bornent à parler en général de joies et de souffrances morales, il s'est produit dans les temps modernes, il se produit chaque jour sous nos yeux

toute une mythologie de la vie future. L'art chrétien a multiplié à l'infini les tableaux qui représentent les joies des élus et les tourments des damnés. Le *Jugement dernier* de Michel-Ange est effrayant comme l'*Enfer* de Dante; mais la peinture du ciel chrétien, sans cesse renouvelée par les artistes, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, est monotone et sans grâce, avec son cercle immense d'anges et d'élus aux figures béates posant sur une paire d'ailes, avec son foyer de lumière qui d'en haut se dissémine en mille rayons, avec les personnages de la Trinité ou le triangle mystique, au-dessous duquel plane la symbolique colombe. Renvoyons, si l'on veut, à la pure poésie les images plus ou moins heureuses, qui ont été tracées de l'Enfer et du Paradis dans la *Divine Comédie*, dans le *Télémaque*, dans la *Messiade*, dans les *Martyrs*. Renvoyons aux pures visions le *Ciel* et l'*Enfer* de Swedenborg. Il ne manque pas de philosophes, et même de chrétiens fidèles, qui, impatients de percer le mystère de l'autre vie, ont donné sur ce sujet pleine carrière à leur fantaisie; et, non contents de satisfaire ainsi une curiosité indiscrète, peu s'en faut qu'ils n'aient posé en doctrines leurs hasardeuses spéculations. Vainement l'orthodoxie et la philosophie protestent l'une et l'autre contre ces intempérances d'imagination; vainement l'érudition de M. Henri Martin[1]

1. *La Vie future; Histoire et Apologie de la Doctrine chrétienne sur l'autre vie*, 1855.

et la plume éloquente de M. Caro[1] rétablissent, en les dégageant d'hypothèses téméraires, les vraies conclusions du christianisme et de la philosophie spiritualiste sur la question de la vie future. Les systèmes se succèdent, les peintures se multiplient, et les esprits mystiques rivalisent d'ardeur pour nous donner comme une vision anticipée de l'autre vie. On a vu paraître en quelques années *Terre et Ciel* de Jean Reynaud, les *Horizons célestes* de madame de Gasparin, le livre *Sur l'Immortalité*, dans la *Connaissance de l'âme* du P. Gratry, l'*Immortalité, la Mort et la Vie*, par M. Baguenault de Puchesse, la *Pluralité des Mondes habités*, par M. Flammarion, et la *Pluralité des Existences de l'âme*, par M. Pezzani; nous ne citons que les principaux. Personne ne respecte plus que nous les nobles esprits auxquels nous devons ces livres, mais nous ne croyons pas manquer à ce qui leur est dû en disant que leurs systèmes sur la vie future ne sont que de poétiques hypothèses.

Nous venons de citer *Terre et Ciel*. Mais, pour être exact, ce n'est pas de la *vie future* qu'il faut parler avec Jean Reynaud, c'est de la *vie éternelle*. Qu'on y prenne garde, cela n'est pas la même chose. Ce qui est synonyme pour le vulgaire est fort distinct pour une certaine école, que l'on pourrait appeler l'*école druidique*. Car c'est aux Druides que se réfère cette secte,

1. *L'Idée de Dieu et ses nouveaux critiques*, 1864.

qui remonte à Saint-Simon et à Fourier, et qui compte aujourd'hui parmi ses docteurs MM. Pierre Leroux, Prosper Enfantin, Alfred Dumesnil[1]. Qu'est-ce donc que cette *vie éternelle*? Elle se distingue, pour chacun de nous, en *vie passée, vie présente* et *vie future*. Nous voici ramenés à la transmigration des âmes, à la métempsycose, et ce n'était pas la peine de faire si grand bruit de la sagesse des Druides, quand on pouvait tout simplement rappeler les doctrines plus connues de Pythagore et des Brahmanes. C'est par patriotisme que, chez nous, les modernes partisans de la métempsycose invoquent l'autorité des Druides : à la bonne heure! mais, sans songer le moins du monde aux Druides, plus d'un philosophe étranger a renouvelé cette vieille doctrine, par exemple Giordano Bruno, Van Helmont, Lessing, Schopenhauer, Schubert, Lichtenberg, Schelling, etc.[2]. Qu'est-ce à dire, si ce n'est que, de nos jours, comme dans l'antiquité, la croyance à la métempsycose a des adeptes? Mais, si elle a de quoi séduire des esprits enthousiastes, des imaginations exaltées et des intelligences amies du paradoxe, aujourd'hui, pas plus qu'autrefois, elle n'a

1. *Exposition de la Doctrine de Saint-Simon.* — *Théorie de l'Unité universelle*, par Fourier.— L'*Humanité*, par Pierre Leroux. — La *Vie éternelle*, par Enfantin. — L'*Immortalité*, par A. Dumesnil.

2. Voir les *Soirées de Saint-Pétersbourg*, de Joseph de Maistre, et une Leçon *sur la Migration des Ames*, faite à l'Association scientifique de Berlin par le Dr Jürgen Bona Meyer, et publiée dans la *Revue britannique* du 30 novembre 1861.

de prise sur les masses. Elle peut fournir à la poésie quelques inspirations riantes ou sombres; mais qui est-ce qui prendrait au sérieux Béranger, lorsqu'il chante la *métempsycose* et qu'il s'écrie :

> En vain faut-il qu'on me traduise Homère.
> Oui, je fus Grec : Pythagore a raison.
> Sous Périclès, j'eus Athènes pour mère,
> Je visitai Socrate en sa prison, etc [1].

Il n'est personne qui ne dise : Chansons que tout cela ! On pensera de même, à coup sûr, de *Ce que dit une bouche d'ombre*, dans les *Contemplations* de V. Hugo, et l'on ne félicitera guère le poëte des images que lui fournit presque à chaque vers son apocalypse druidique :

> Nemrod gronde enfermé dans la montagne à pic;
> Quand Dalila descend dans la tombe, un aspic
> Sort des plis du linceul, emportant l'âme fausse;
> Phryné meurt, un crapaud saute hors de la fosse;
> Ce scorpion, au fond d'une pierre dormant,
> C'est Clytemnestre au bras d'Egisthe, son amant.
> ....
> Dieu livre, choc affreux dont la plaine au loin gronde,
> Au cheval Brunehaut le pavé Frédégonde;
> La pince qui rougit dans le brasier hideux
> Est faite du duc d'Albe et de Philippe deux.
> ....

1. Le *Voyage imaginaire* (1824). On trouve les mêmes idées renouvelées avec bonheur par un jeune poëte (*Métempsycose*, *Réminiscence*, dans les *Elévations* d'Emmanuel Des Essarts, 1864).

Elles sont bien étranges les images que prête à la littérature la doctrine de la métempsycose, depuis l'esturgeon d'Empédocle, jusqu'aux crapauds et aux scorpions de M. V. Hugo ; mais ces rêveries sont encore bien plus bizarres quand elles ont la prétention de se transporter au cœur de la vie réelle : témoin ce fameux comte de Saint-Germain qui, à la cour de Louis XV, racontait les phases merveilleuses de la migration de son âme à travers les siècles.

Le comte de Saint-Germain nous mène à Cagliostro, son digne élève ; et, avec ce dernier, nous touchons à une autre conception de la vie future, qui a les plus grands rapports avec la croyance aux *Héros* et aux Mânes, et qui a pris sous nos yeux, depuis quelques années, une vogue et des développements extraordinaires. A vrai dire, l'opinion qui fait aujourd'hui tant de bruit, sous le nom de *spiritisme*, n'est pas née d'hier. Nous avons vu qu'elle remonte à la plus haute antiquité, et, puisqu'elle aime à se prévaloir de ses lointaines origines, il n'y a que justice à lui en donner acte. Longtemps elle a sommeillé, et l'on a pu croire qu'elle n'était propre qu'à fournir aux nourrices des contes pour effrayer les enfants, aux poëtes des scènes fantastiques et des effets violents, comme la ballade de *Lénore*, comme les ombres d'Hamlet, de Banquo, de Ninus, comme les nonnes évoquées par Bertram dans *Robert le Diable*, comme la statue du commandeur dans *Don Juan*. Mais voici que l'invraisemblable

aspire à être le vrai, le fantastique se prétend le réel; et c'est du peuple le plus positif qu'il y ait au monde, c'est de l'Amérique du Nord que nous vient cette révélation. Aujourd'hui, un siècle après Voltaire, les *spirites* multiplient leurs sociétés et leurs publications, les âmes des trépassés sont à la merci des évocateurs, les *médiums* grossissent les œuvres des écrivains par je ne sais combien de productions posthumes, les tables rendent chaque jour des oracles comme à l'époque de Tertullien[1]; et, comme du temps de Philostrate et d'Aristide le rhéteur, il n'est question que d'histoires refaites[2] ou de guérisons opérées par l'intermédiaire des esprits.

Tout cela ne prouve qu'une chose, c'est que, s'il est difficile de faire au scepticisme sa part, il est plus difficile encore de la faire à la foi en l'immortalité. Comme Philostrate, en effet, les *spirites* se prétendent les véritables, les seuls puissants champions de l'immortalité de l'âme. Étrange prétention, sans doute, contre laquelle réclament les spiritualistes[3], mais qui vient chez certains hommes d'une conviction profonde. Que ne peut l'imagination, cette « maîtresse d'erreur, » comme dit Pascal? Lorsque, sur la question de l'autre

1. « Et mensæ divinare consueverunt..... » (*Apologet.*, XXII.)

2. Celle de Jeanne d'Arc, par exemple, par Mlle Dufau, et celle de la Passion, par Mlle Hemmerich.

3. Albert Lemoine, par exemple, dans un excellent article intitulé *Le Spiritualisme et le Spiritisme* (*Revue européenne*, 1er octobre 1861).

vie, on lui lâche la bride, elle s'emporte vite et rien n'est plus capable de la retenir. Le goût du merveilleux devient une passion, la curiosité de l'invisible un besoin impérieux; ce que madame de Staël appelait « le côté nocturne de notre nature » obscurcit la lumière de la raison. Sur cet abîme qui, pour le bon sens des spiritualistes, sépare l'autre vie de celle-ci, l'imagination des *spirites* jette hardiment un pont; pour eux, c'est un article de foi, que tous les jours les vivants peuvent entrer en communication avec les âmes des morts. Respectons leur illusion, et ne leur jetons pas les mots injurieux de charlatans ou de dupes. La pure supercherie ne serait pas capable de faire vivre si longtemps une croyance; et les hommes sincères ne manquent point parmi les *spirites*, non plus que les hommes de cœur, d'esprit et même de savoir. Donnons leur le seul nom qui leur convienne, celui d'illuminés, de visionnaires.

Partisans du spiritisme, de la métempsycose, de tel ou tel système sur la vie future, nous les définirions tous volontiers les fanatiques de l'immortalité. L'immortalité a ses fanatiques comme elle a ses incrédules. Il ne faut pas s'inquiéter outre mesure de toutes les négations de l'autre vie, de la vie personnelle et morale, qui se produisent chaque jour au nom du panthéisme, du matérialisme, du naturalisme, du positivisme. On a peint naguère les sublimes tristesses ou l'imperturbable sérénité du penseur qui

cherche la vérité sans paix ni trêve, et qui, décidé à ne se payer d'aucune illusion, sans parti pris, sans autre intérêt que celui de la science, se tient en garde contre les aspirations de son cœur, en même temps qu'il fait évanouir les fantômes de son imagination [1]. Il faut le calme d'un stoïcien et l'imagination d'un artiste pour savourer ces tristesses et garder cette sérénité. Tels peuvent être les sentiments de quelques âmes solitaires, mais ils dépassent le tempérament moyen de l'humanité. Tant qu'il y aura sur la terre des souffrances et des affections, il se trouvera plus d'âmes curieuses à l'excès de connaître ou de deviner l'autre vie, que d'esprits obstinés à la nier.

1. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, article sur les *Études religieuses* de M. Guizot.

DEUXIÈME ÉTUDE

HÉLÈNE

DANS LA POÉSIE ET DANS L'ART

DU CULTE ET DU RESPECT DE LA BEAUTÉ

CHEZ LES GRECS

I. Culte de la beauté chez les Grecs : le personnage d'Hélène toujours entouré de respect. L'art grec, étant idéal, n'est ni voluptueux ni corrupteur. — II. Hélène, chez les Grecs, type idéal de la beauté féminine. Elle finit par être divinisée. Elle est aimée, malgré les maux causés par elle. *Palinodie* de Stésichore. *Eloges d'Hélène*, par Gorgias, par Isocrate. — III. Hélène dans l'*Iliade*. Elle a pu être coupable de faiblesse, mais le repentir et le malheur la relèvent. Elle rougit de Pâris et se révolte contre Aphrodite. Majesté d'Hélène dans l'*Odyssée*. — IV. La *Palinodie* de Stésichore ; l'*Hélène* d'Euripide : réhabilitation de l'épouse de Ménélas par une fiction fantastique ; son apothéose. — V. Hélène dans les *Troyennes* et l'*Oreste* d'Euripide, dans Aristophane. *Epithalame d'Hélène*, de Théocrite. — Hélène peinte sous des couleurs défavorables par Lucien, presque seul d'entre les écrivains grecs, et par les Latins (Virgile, Sénèque le Tragique, Horace, Ovide). — VI. Essais plus ou moins heureux pour changer le type traditionnel d'Hélène : les poëtes cycliques. — Fictions qui donnent Hélène à Thésée et à l'ombre d'Achille, c'est-à-dire unissent le courage à la beauté. — Hélène dans

Tryphiodore, Coluthus et Quintus de Smyrne. — VII. Hélène dans la littérature moderne : *Roman de Troie*, de Benoît de Sainte-More, etc.; le *Faust* de Marlowe et de Gœthe : Gœthe symbolise en elle la beauté antique. Glorification de l'art ancien, de l'art classique, par le poëte romantique. — VIII. Hélène dans l'art ancien. Son portrait par Zeuxis, par Eumélus. Description des portraits d'Hélène chez les historiens byzantins. Hélène figurée dans des compositions allégoriques ou dans des représentations de scènes consacrées par les poëtes : peintures, bas-reliefs, terres cuites, miroirs étrusques, etc. Elle y a toujours un caractère de noblesse, et se distingue des types sensuels des Léda et des Danaé. — L'art moderne moins heureusement inspiré dans les représentations qu'il a données d'Hélène ou dans les scènes où il la fait figurer. — Hélène représente l'idéal de la beauté plastique : idéal de la beauté morale représenté chez les modernes par la Béatrix de Dante.

I

Les Grecs n'auraient pas autre chose à nous apprendre, qu'ils pourraient nous enseigner du moins le culte et le respect de la beauté. Ils aimaient le rire autant que nous, témoin Aristophane, mais chez eux la beauté eut le privilége d'être toujours l'objet d'une inspiration sérieuse : de nos jours il en est tout autrement. Nous voyons sous nos yeux avilir l'une des plus ravissantes créations du génie d'Homère, le personnage d'Hélène. Cette figure favorite de la poésie grecque, prise à contre-sens, vient d'être, pendant plusieurs mois, tournée en dérision chaque soir sur un de nos théâtres, devant un public qui est porté à

se croire l'héritier du goût attique. En vain les protestations se sont-elles succédé : la gaieté gauloise s'est fait tout pardonner. N'en déplaise cependant à notre jeunesse dorée, qui a renouvelé pour la *Belle Hélène* les triomphes d'*Orphée aux Enfers*[1], ce qui la divertit si fort aujourd'hui n'eût pas eu le don d'égayer les Athéniens. Et d'abord, ils n'auraient jamais vu le côté plaisant de la situation de Ménélas. Chez les modernes, le pauvre Ménélas est à jamais condamné au ridicule; et Racine l'a si bien senti qu'il s'est gardé de le faire paraître, comme Euripide, dans son *Iphigénie :* chez les poëtes grecs, au contraire, lorsqu'il est mis en scène, c'est toujours avec honneur. Mais ce qui n'étonnerait pas moins nos beaux esprits, s'ils avaient quelque souci de ces choses, c'est que la Grèce n'a jamais songé à plaisanter sur Hélène ni sur les échecs de sa vertu. Et ce n'est point par austérité, le génie hellénique n'a rien d'austère; mais il y a deux choses dont la race grecque était éprise jusqu'à l'idolâtrie, et dont la recherche passionnée fait son originalité comme sa gloire : la beauté sous toutes ses formes, plastique, littéraire et morale; l'art, qui fut toujours, pour ce peuple privilégié, l'expression fidèle de la beauté.

Winckelmann et Lessing, divisés sur divers points

1. *Orphée aux Enfers* (1858), la *Belle Hélène* (1864). Il est permis de croire que tout le succès de ces deux parades est dû à une musique assez vive et assez gaie.

d'esthétique, s'accordent pour nous montrer que c'est là le trait caractéristique du génie des Grecs. L'auteur de l'*Esprit des Lois* ne craint pas de dire : « Le goût des arts était porté chez eux à un si haut point, que croire les surpasser sera toujours ne les pas connaître [1]. » Et ce n'est pas seulement chez les Athéniens, le peuple le plus artiste qui ait jamais existé, que le beau était en quelque sorte l'objet d'un culte public. Il en était de même chez les rudes Spartiates, comme le prouvent leurs courses de jeunes filles et la déconsidération où tomba le roi Archidamus, pour avoir préféré une femme laide et riche à une femme belle et pauvre [2]. Les Béotiens eux-mêmes, les « stupides Béotiens, » comme on disait à Athènes, estimaient la beauté chose si sacrée, qu'une de leurs lois prescrivait aux peintres d'embellir en imitant : celui qui était convaincu d'avoir enlaidi était frappé d'une amende [3]. La caricature se trouvait ainsi interdite, comme un outrage fait à l'art.

La beauté, les Grecs la mettaient partout. Ils avaient peuplé l'univers d'une foule de divinités charmantes, dont s'enchantait sans cesse l'imagination de leurs artistes et de leurs poëtes. La beauté siégeait dans l'Olympe, sous les traits de Héra, de Pallas Athéné, d'Artémis, de Déméter, de Cybèle. Elle sortait du

1. *Esprit des Lois*, XXI, 7.
2. Athénée, le *Repas de Sophistes*, XIII, 10
3. Élien, *Histoires variées*, IV, 4.

sein de la mer, sous la forme d'Aphrodite Anadyomène. Elle se jouait sur les eaux avec Amphitrite et les Néréides, avec les Océanides et les Naïades. Elle peuplait les montagnes et les bois avec les Oréades, les Hamadryades, les Nymphes de toute sorte. Elle présidait à la vie de l'homme avec les Heures, les Grâces, les Muses. Elle régnait jusque dans les enfers avec Perséphone. La destinée même et la mort apparaissaient moins redoutables sous les traits séduisants de Némésis et des Parques[1]. Les archéologues débattent la question de savoir si, primitivement au moins, les Euménides, « les Déesses vénérables, » avaient un extérieur repoussant. Il paraît certain que, si elles furent ainsi représentées dans l'origine, l'art grec les a peu à peu transformées, jusqu'à en faire des femmes d'une beauté grave et sévère, « convaincu, comme le dit fort bien M. Saint-Marc Girardin, que la véritable horreur est celle que ressent l'âme, et non celle que voient les yeux[2]. » Mais ce qui reste hors de doute, c'est que jamais, dans les représentations de la peinture et de la statuaire, les traits du visage humain ne de-

1. Pour Némésis, on peut voir le *Manuel d'archéologie* d'O. Müller, § 404, planche XXXIII. Pour les Parques, on n'a qu'à se rappeler le frontispice du Parthénon. Raphaël est entré admirablement dans les idées de l'antiquité grecque par la manière dont il a peint les Parques, surtout Lachésis et Clotho, pour les loges du Vatican. Voir Quatremère de Quincy, *Histoire de Raphaël*, p. 121.

2. Saint-Marc Girardin, *Cours de Littérature dramatique*, II, 21. — Bœttiger, *Les Furies d'après les poëtes et les artistes anciens.*

vaient être ni altérés par les transports de la joie, ni troublés par l'excès de la douleur. On se souvient de l'Apollon du Belvédère, du Laocoon, de la Niobé, et de ce voile dont Timanthe cachait le visage d'Agamemnon au sacrifice d'Iphigénie.

Il n'est pas besoin de pénétrer profondément dans la vie, dans la littérature et dans l'art des Grecs pour se faire une idée de la vivacité des jouissances que leur causait le spectacle de la beauté, comme de l'irrésistible prestige qu'elle exerçait sur leur imagination. C'est un fait qui éclate partout. L'histoire de Pygmalion et de sa statue n'en est qu'un indice entre mille. « Le beau est toujours aimé, » disait un ancien proverbe, dont le poëte Théognis rapportait l'origine à un chant sorti jadis de la bouche des Muses et des Grâces, et répété par tous les dieux. Un autre chant, dû à Simonide, et que, dans les festins, les convives faisaient entendre en se passant la coupe de main en main, énumérait les biens de la vie, et après la santé, qui était le premier, plaçait aussitôt la beauté. C'était le don qui témoignait le plus de la faveur divine. L'éducation tendait à développer les germes d'une heureuse constitution physique, et lui créait ensuite l'occasion de s'épanouir dans toute sa force et avec toutes ses grâces. La gymnastique était même plus en honneur que la musique, qui comprenait cependant la science des lettres avec celle de l'harmonie. Dion Chrysostome prodigue des éloges inimaginables à la mémoire du

bel athlète Mélancomas[1]. Et ce n'est pas seulement aux athlètes que la beauté était comptée comme un précieux avantage. Les biographes n'ont pas oublié de rappeler la beauté d'Alcibiade, de Sophocle, du poëte Agathon. On connaît l'anecdote sur Hypéride, qui, ayant à défendre Phryné accusée d'un crime capital, et voyant les juges peu disposés à l'indulgence, fit tomber devant eux les voiles qui couvraient sa beauté, et arracha à leur admiration une sentence d'acquittement. Le fait est raconté fort souvent par les auteurs anciens : il n'en est pas un qui en plaisante, pas même Athénée, bien qu'il n'eût guère le sentiment du respect; mais ici son instinct de Grec l'emporte, et il dit « qu'une sorte de crainte religieuse empêcha les juges de mettre à mort la prêtresse d'Aphrodite. » Faux Athéniens que nous sommes, ce n'est pas ainsi que nous l'entendons. Quel succès n'a pas été fait à la peinture qui nous a été présentée récemment par un de nos artistes! Et pourtant, dans ce cercle de vieillards lascifs qui dévorent du regard ce beau corps, il n'y a rien d'historique. Qu'on y voie, si l'on veut, un tableau de mœurs sous un costume de fantaisie. Mais c'est calomnier Hypéride et le tribunal athénien, que de leur attribuer un sentiment vulgaire; orateurs et juges obéirent à un élan spontané du génie grec.

1. *Discours* XXVIII et XXIX.

Cela est si vrai que la légende d'Hélène nous offre quelque chose de semblable. Dans cet admirable épisode de l'*Iliade*, qu'on appelle la *Vue du combat du haut des murs*[1], Homère montre les chefs du peuple, les vieux conseillers de Priam, rangés autour de leur roi. Hélène arrive; en la voyant paraître, ils se disent entre eux : « On ne peut blâmer les Troyens et les Grecs d'endurer depuis si longtemps des maux affreux pour une femme si belle. A la voir, on dirait vraiment une déesse! » Dans l'*Odyssée*, l'épouse coupable a repris sa place au foyer domestique, et les poëtes qui ont essayé de marcher sur les traces d'Homère nous offriront une scène où Ménélas, qui ne respire que vengeance et qui va tuer Hélène, est désarmé par sa beauté. Veut-on se rendre compte de la différence des races? Au Ménélas de la poésie grecque, que l'on compare l'Othello de Shakespeare, qui n'a que des soupçons. A la vue de Desdémone endormie, de cette femme si belle et si aimée, le Maure s'attendrit un instant, et il hésite. Mais c'est un barbare, il tire son épée du fourreau. Réveillée, elle essaye de le fléchir et de se justifier, mais en vain : furieux, hors de lui-même, il l'étouffe sous son oreiller. Si Othello eût été Grec, Desdémone était sauvée.

Rien n'égale la complaisance avec laquelle la littérature grecque multipliait les types de la beauté et les

1. *Iliade*, III.

témoignages de l'impression produite par elle. Pour se borner au vieil Homère, qui est la grande source où depuis sont venus puiser tous les poëtes, nulle part plus que chez lui n'est développé le sens de la beauté. Les preuves abondent, il n'y a que l'embarras du choix : les principales ont été rassemblées dans un chapitre du remarquable livre consacré à Homère par M. Gladstone, qui est à la fois un des hommes d'État et un des humanistes les plus distingués de l'Angleterre [1]. Tous les héros d'Homère sont beaux, sauf Thersite; mais Thersite n'est pas un héros. Priam, apercevant Agamemnon du haut des murs, s'écrie : « Il est beau comme il convient à un roi. » Plus tard, lorsqu'il vient chercher le cadavre d'Hector, et tandis qu'il attend qu'on le rende à sa tendresse, il ne peut s'empêcher de remarquer et d'admirer la beauté d'Achille, qui, de son côté, est frappé de celle de Priam. Parmi les femmes de Grèce et d'Ilion, qui dira quelle est la plus belle, de Pénélope ou d'Andromaque, de Briséis ou de Chryséis, d'Iphigénie ou de Nausicaa, ou bien encore de telle ou telle de ces héroïnes qui, dans la scène de l'*Evocation des âmes*, se succèdent devant Ulysse ému de leurs infortunes, les Tyro, les Antiope, les Alcmène, les Chloris, les Procris, les Ariane? Il a été remarqué, non sans raison, qu'Homère se plaît à répandre aussi la beauté

1. *Studies on Homer and the homeric age*, vol. II, p. 397 : *The sense of Beauty in Homer.*

sur les animaux et même sur les objets inanimés. Nos modernes ont trouvé cela monotone, et chacun sait comment de nos jours le laid a pris sa revanche et fait valoir ses droits méconnus.

Les Grecs n'étaient cependant pas exclusifs; selon la judicieuse observation de Lessing [1], ils permettaient à la poésie la peinture du laid, parce que les impressions de l'ouïe sont moins vives que celles des yeux; mais, pour les arts plastiques, ils étaient plus rigoureux [2]. Là ils n'admettaient que le beau, et quelles admirables images n'en ont-ils pas laissées! On sait ce qu'ils ont fait des dieux qui leur étaient venus d'Asie, roides et difformes : au lieu de la déesse d'Éphèse, pourvue de cent mamelles, enveloppée dans sa gaîne mystique, ils ont donné mille représentations gracieuses d'Aphrodite « fille de l'onde amère [3]. »

Art sensuel, diront les juges austères. Sensuel peut-être, mais non corrupteur. Et d'abord il faut distinguer entre les écoles. Sans parler de celle de Phidias, qui était sévère, celle même de Praxitèle, qui s'attachait le plus à frapper les yeux par des images agréables, n'a jamais cherché à provoquer les sens. Tandis que nos artistes modernes excellent à troubler l'imagination avec des demi-nudités, l'art grec avait le se-

1. *Laocoon.*
2. Nous reviendrons en détail sur ce sujet dans notre *Troisième Etude.*
3. A. de Musset, *Rolla.*

cret du chaste dans le nu; ce secret nous échappe presque entièrement, parce que chez nous le nu n'existe guère que par convention, et que nous ne connaissons que le déshabillé. Chez les anciens Grecs, la représentation des belles formes n'excitait pas d'autre plaisir que celui de contempler ces formes. Le caractère de leur art, de celui de Praxitèle surtout, est l'expression du bonheur sensible. Il est gai, il est épicurien, mais non voluptueux, dans le mauvais sens du mot. Différence essentielle qu'on ne saurait trop marquer, et qui a été fort bien mise en lumière dans un livre récent d'un jeune écrivain plein d'avenir comme critique d'art, M. Émile Gebhart[1].

Et comment l'art grec eût-il été voluptueux et corrupteur? Il était idéal. Tous les témoignages de l'antiquité, comme toutes les œuvres des maîtres qui nous sont parvenues, s'accordent à prouver que ses efforts ne tendaient pas seulement à rendre la vérité, mais à l'embellir, à en écarter les imperfections, à en faire ressortir les formes heureuses. N'est-ce pas le sens du mot attribué à Platon : « Le beau est la splendeur du vrai[2]. » M. de Chateaubriand, dans un ouvrage qui

1. *Praxitèle, Essai sur l'histoire de l'art et du génie grecs, depuis l'époque de Périclès jusqu'à celle d'Alexandre*, in-8°, 1864.

2. C'est vainement qu'on chercherait cette image dans les œuvres de Platon; mais elle est l'expression fidèle de sa doctrine. C'est au chef de l'école néo-platonicienne, à Plotin, qu'on doit cette brillante traduction de la pensée du maître. Dans une page digne du *Phèdre* et du *Banquet*, l'auteur des *Ennéades* développe cette doc-

n'a guère pour but de relever l'art antique, ne peut s'empêcher de lui reconnaître cette supériorité : « D'où naît cette magie des anciens, dit-il, et pourquoi une Vénus de Praxitèle toute nue charme-t-elle plus notre esprit que nos regards? C'est qu'il y a un beau idéal, qui touche plus à l'âme qu'à la matière[1]. » Non, ce n'est pas à la chair que s'adressaient les artistes grecs; pour représenter ses appétits, ils ne connaissaient qu'un type, et c'était un type disgracieux, le Satyre. Au contraire, le beau leur semblait avoir le privilége d'éveiller des pensées généreuses, et la fin de l'art était bien pour eux, comme le dit Aristote, de charmer et de régler l'âme. Aussi la beauté fut-elle toujours considérée par les Grecs comme un attribut de la divinité. Voilà pourquoi aussi ils en faisaient presque un titre à commander les hommes. « La beauté, disait un personnage d'Euripide[2], montre qu'on est digne de la royauté, et fait présumer la vertu chez le mortel qui en est doué. » C'est encore pour cette raison que, dans la langue commune, on appelait *beau et bon* (καλὸς κἀγαθὸς) un homme de bien, un homme de cœur, un homme de bonne famille. Tout cela explique comment c'est en Grèce, cinq siècles avant la civilisation chrétienne, qu'est éclose cette noble conception

trine que le bien fait rayonner autour de lui le beau, qui en est la splendeur, φέγγος (Ire *Ennéade*, liv. VI, fin. Voir la traduction de M. Bouillet, t. I, p. 113).

1. *Génie du Christianisme*, 2e partie, liv. II, chap. II.

2. Fragment de la tragédie d'*Eole*.

de l'*amour platonique*, qui est l'idée la plus pure que l'esprit humain ait conçue de l'amour. Socrate, dans le *Banquet* de Platon, porte les regards de ses disciples de la beauté des formes à celle des idées, et, par un dernier effort, les élève jusqu'à la conception absolue du beau. A travers les beautés périssables, il leur fait apercevoir la beauté éternelle, la beauté divine, qui, avec l'amour pur, enfante dans les âmes la vérité et la vertu. Quelle race privilégiée que celle qui, des ténèbres du paganisme, a fait jaillir de telles lumières!

II

Qu'on ne croie pas que ces préambules nous aient écarté d'Hélène. Pour apprécier cette intéressante figure, il faut se placer aussi loin que possible du point de vue gaulois, il faut se mettre au point de vue grec. Il y a, pour l'art véritable, comme pour la morale, une sorte de mouvement qui porte en haut l'esprit et le cœur. Si l'on ne se sent pas l'âme sollicitée par un tel mouvement, jamais on ne goûtera, jamais on ne comprendra la poésie ni l'art des Grecs.

Pour revenir de ces considérations sur le culte de la beauté dans l'ancienne Grèce au personnage homérique d'Hélène, il nous suffit de suivre un disciple de Platon. D'après Plotin, qui est ici l'interprète éloquent d'idées fort répandues dans le monde grec, la

beauté sensible n'est que la manifestation de la beauté intelligible, la beauté humaine n'est que l'image ou le rayonnement de la beauté divine. « D'où vient, dit-il, l'éclatante beauté de cette Hélène, pour qui furent livrés tant de combats? Ne vient-elle pas de la forme, qui du principe créateur passe dans la créature, comme dans l'art la beauté passe de l'artiste dans l'œuvre[1]? » Si la renommée d'Hélène a eu chez les Grecs un si long retentissement, c'est qu'elle a toujours été parmi eux considérée comme le type idéal de la beauté féminine. C'était comme une autre Aphrodite, qu'on fit participer à l'inviolabilité de cette déesse, et qui non-seulement parut placée sur la terre pour l'éblouissement des hommes, mais sembla digne de siéger dans l'Olympe à côté de sa rivale en beauté. Quand l'imagination populaire fit-elle cette apothéose? On l'ignore. Mais déjà, au temps d'Hérodote, le polythéisme, toujours prêt à s'enrichir d'une divinité nouvelle, comptait dans Hélène une déesse de plus. Les filles laides se pressaient dans ses temples pour implorer une métamorphose, et la légende racontait que plus d'une fois le miracle demandé s'était opéré, grâce à la puissante protection de la déesse Hélène[2]. Dans un siècle plus prosaïque, mais non moins crédule, au temps de Pline l'Ancien[3], on se servira encore du

1. Ve *Ennéade*, liv. VIII (trad. de M. Bouillet, vol. III, p. 109).
2. Hérodote, VI, 61.
3. Pline, *Histoire naturelle*, XXI, 33.

nom d'Hélène pour accréditer un cosmétique, dit *hélénium*, qui aura la propriété de donner ou d'entretenir la beauté.

Que l'école symbolique ne vienne donc pas nous dire qu'Hélène se confondait avec Séléné (*la Lune*), et que c'était un symbole du feu[1]. Si ce fut jamais pour les anciens un symbole, ce fut celui de la beauté féminine. Ménélas pardonnant à Hélène peut représenter le triomphe de la beauté sur les passions haineuses; ce n'est jamais qu'une allégorie morale.

Pourquoi la mémoire d'Hélène est-elle restée plus populaire que celle de toutes les autres héroïnes d'Homère? C'est qu'elle est représentée comme la plus belle. On ne saurait en effet lui comparer ni Andromaque si vertueuse, ni Pénélope si chaste, ni Nausicaa si spirituelle et si pudique, toutes belles aussi pourtant, mais dont on ne pouvait pas dire qu'elles fussent la beauté même. Vainement elle se présentait à l'esprit comme le fléau commun des Grecs et des Troyens, *Trojæ et patriæ communis Erinnys;* elle n'en continua pas moins à être aimée comme Aphrodite elle-même, qui envoyait chaque jour tant de maux aux mortels. La cause d'Hélène devint, pour les Grecs, celle même de la beauté. C'est un fait dont il nous reste de bien curieux indices.

Il était arrivé au poëte Stésichore de parler d'Hé-

1. A. Maury, *Histoire des Religions de la Grèce ancienne*, t. I, p. 211, 305, etc.

lène avec irrévérence : c'était un manque de goût pour un poëte; c'était un crime pour un Grec, un crime de lèse-beauté. Stésichore le sentit, et composa en l'honneur d'Hélène un autre chant, qu'il appelait sa *Palinodie*. La légende s'empare de ce fait, et voici comment elle le transforme : Stésichore, s'étant rendu coupable de sacrilége envers la déesse Hélène par son premier poëme, fut par elle frappé de cécité; mais, comme il se repentit aussitôt, et répara sa faute dans un autre poëme, Hélène lui pardonna et lui rendit la vue. Que signifie cette fable? N'est-elle pas un ingénieux avertissement donné aux poëtes de ne pas flétrir dans leurs vers la gracieuse création d'Homère?

Plus tard, au temps de Gorgias et d'Isocrate, il se livra, entre les beaux esprits dont Athènes était le rendez-vous, une grande joute oratoire au sujet d'Hélène. Qu'on ne se hâte pas de lever les épaules; ce ne sont pas là tout à fait des discours oiseux, comme ceux où se plaisaient trop souvent des rhéteurs sottement diserts, comme tant de jolis riens écrits en l'honneur de la goutte, de la fumée ou de la fièvre. Assurément les deux débris qui nous sont parvenus de cette lutte oratoire, les *Eloges d'Hélène*, par Gorgias et par Isocrate, ne sont pas des œuvres littéraires d'une grande valeur ni d'une haute portée. Mais ces exercices de rhétorique, puérils en apparence, ont un côté sérieux. Le moment était venu où le nom d'Hélène allait faire surgir une question morale à côté de la question d'art,

Nous verrons Euripide, après Stésichore, essayer de les concilier à sa manière, en poëte. Que font Gorgias et Isocrate? Le premier se borne à une apologie, il parle en avocat; à toutes les attaques dont Hélène a pu être l'objet, il répond qu'elle est innocente, soit qu'elle ait été enlevée de force, soit qu'elle ait cédé à la persuasion, c'est-à-dire à l'éloquence de son séducteur, soit qu'elle ait subi l'irrésistible entraînement de la passion. C'est une assez triste déclamation, que ce discours de Gorgias, et Isocrate s'en montra peu satisfait : quoique fort jeune, il essaya de faire mieux. En pareille matière, un Athénien devait avoir facilement l'avantage sur le vieux rhéteur de Léontium. Il lui suffisait de bien voir le sujet. Et quel pouvait-il être, sinon l'éloge de la beauté?

Si nous en étions à chercher la cause du long ascendant qu'exerça sur l'imagination des Grecs le souvenir d'Hélène, un passage de la déclamation d'Isocrate ne nous la laisserait pas ignorer : « Elle était belle, dit-il, entre toutes les femmes. Et la beauté n'est-elle pas ce qu'il y a sur la terre de plus auguste, de plus précieux, de plus divin?... » Il part de là pour faire de la beauté un éloge tel que pouvait le faire un Grec, un éloge qui va jusqu'à l'apothéose. Certes c'était bien comprendre son sujet que de l'agrandir ainsi; et cette vue seule place l'*Eloge d'Hélène*, par Isocrate, au-dessus des vulgaires exercices d'école. On peut regretter toutefois, sans être un juge bien sévère, quelque

excès dans cet hommage rendu à la beauté : Isocrate n'en parle pas seulement en Grec, mais en jeune homme, et il fait trop bon marché de la question morale. Il ne connaît que la beauté plastique, ne voit rien au delà ; il eût été volontiers un des adorateurs de l'Aphrodite d'Éryx, qui avait pour prêtresses des courtisanes, « des corps saints, » comme on les appelait encore au temps de Strabon.

III

Si l'on veut avoir l'idée la plus exacte de l'Hélène qui si longtemps charma la Grèce, ce n'est pas à des rhéteurs comme Gorgias et Isocrate qu'il faut la demander : l'un n'atteint pas le but, l'autre le dépasse. C'est Homère qui en a donné la peinture la plus séduisante et la plus vraie; et il a si bien rencontré du premier coup, qu'il n'a laissé aux poëtes et aux artistes venus après lui d'autre alternative que de s'inspirer du maître et de l'imiter docilement, ou de faire moins bien, sinon mal, en voulant faire autrement. Étudions donc son Hélène, et voyons comment le vieil Homère, le poëte des rudes combats et des grands coups d'épée, traçant une figure de femme, a surpassé pour la grâce, le charme et la vérité, bien des poëtes d'époques plus récentes et de civilisation plus avancée.

La première fois qu'Hélène paraît dans l'*Iliade*,

c'est pour recevoir l'hommage des vieillards troyens, éblouis de sa beauté. Elle n'a qu'à se montrer pour que son empire soit reconnu. Jamais Homère ne s'arrête à décrire sa beauté, si ce n'est par quelqu'une de ces épithètes qu'il accorde également à ses autres héroïnes, et qui rappellent « leurs belles joues, leur belle chevelure, leurs beaux bras. » Tout au plus l'appelle-t-il « divine entre les femmes. » Mais, dès ses premiers pas, il montre par un exemple éclatant l'effet souverain de ses charmes; cela ne vaut-il pas mieux que toutes les descriptions?

L'Hélène d'Homère est-elle la femme innocente de Gorgias, ou bien celle d'Isocrate, qui s'élève au-dessus des lois de la morale, par le droit de la beauté? Au moment où s'ouvre l'*Iliade*, c'est-à-dire vers la fin de la guerre de Troie, Hélène est depuis longtemps en la possession de Pâris. Homère ne s'explique nulle part sur la manière dont a eu lieu son enlèvement. C'est déjà une condition favorable à l'Hélène d'Homère que ce fait soit placé dans l'avant-scène, et que l'imagination soit libre de se le représenter à son gré. Certes les excuses ne manquent pas en sa faveur, et Gorgias n'a pas eu à les inventer. La meilleure était dans cette idée de la fatalité de l'amour, qui n'est pas si antique qu'elle n'ait été renouvelée de nos jours avec beaucoup d'éclat, au grand détriment de la morale. Ainsi l'on peut dire qu'Aphrodite a été plus forte qu'elle; et c'est l'excuse que lui donnera, dans

l'*Odyssée*[1], la vertueuse Pénélope, qui pourtant devait trouver dans son cœur peu d'indulgence pour des faiblesses de ce genre. On peut dire encore qu'elle n'a été que l'aveugle instrument de la colère des dieux contre Troie; et Priam lui-même, lui tendant la main d'un père affectueux, lui dira dans une circonstance solennelle : « Viens ici, ma chère enfant, assieds-toi près de moi ; car ce n'est pas toi que j'accuse de mes maux, ce sont les dieux qui ont fait fondre sur nous les Grecs et le fléau de la guerre[2]. » Enfin, il est remarquable que ni dans l'*Iliade*, ni dans l'*Odyssée*, Ménélas ne dit un seul mot qui donne à croire qu'il se tienne pour offensé par elle. Non, c'est Pâris seul qui est coupable à ses yeux, Pâris qui a violé l'hospitalité, qui a ravi sa femme, et qui lui a enlevé ses biens[3].

Hélène n'a en réalité contre elle que sa nouvelle famille, surtout les femmes qui, se voyant tombées dans un abîme de maux, ne sont pas assez généreuses pour pardonner à l'épouse de Pâris, ni assez réservées pour lui épargner des affronts. Encore a-t-elle pour la défendre de ce côté Priam et Hector, l'un trop uste, l'autre trop grand pour la mettre en cause. Priam la traite comme sa fille, Hector comme sa sœur; et elle s'en souvient avec reconnaissance lorsque, après Hécube et Andromaque, elle vient verser des larmes

1. *Odyssée*, XXIII, 218. — 2. *Iliade*, II, 162. — 3. *Ib.*, 106.

et gémir sur le corps inanimé du héros : « Hector! s'écrie-t-elle, ô toi le plus cher de mes beaux-frères..... Jamais je n'ai entendu de ta bouche une mauvaise parole ni un reproche. Au contraire, si dans le palais de Priam je recevais quelque affront d'un de mes beaux-frères ou d'une de mes belles-sœurs, ou encore de ma belle-mère (car mon beau-père, lui, a toujours été un père envers moi), tu me défendais hautement, et tu redoublais pour moi de douceur et de bonté[1]. Qu'on ne s'étonne pas de ce qu'Hélène ait ainsi l'estime d'Hector : elle en paraît digne par la noblesse de sa tenue dans son intérieur. Il faut la voir, au milieu du palais de Priam, tissant la toile ou brodant, distribuant la tâche à ses esclaves, et commandant presque le respect par une vie si modeste, si paisible à la fois et si active[2].

Il ne tient donc qu'à Hélène d'accepter ces témoignages d'estime, et de les croire mérités. Il n'en est rien. Elle se fait à elle-même plus de reproches que personne ne lui en adresse. Elle n'a été coupable que de faiblesse, mais cette faiblesse, elle s'en accuse sévèrement dans le secret de son cœur; et il n'est pas d'injure que, dans le langage naïf de l'époque homérique, elle ne se prodigue à chaque instant. Elle s'appelle *chienne* (κύων, κυνῶπις), ce que les traducteurs traduisent ordinairement par : *misérable !* Dans sa

1. *Iliade*, XXIV, 762 — 2. *Ibid.*, III, 125; VI, 323.

querelle avec Agamemnon, Achille ne ménage pas non plus au roi des rois l'épithète de *chien;* c'est comme s'il l'appelait insolent, impudent. Elle maudit Aphrodite, qui l'a livrée à Pâris, elle maudit le jour où elle a suivi le fils de Priam, elle maudit celui où elle est entrée dans la vie : « Pourquoi, s'écrie-t-elle, le jour où ma mère m'a enfantée, n'ai-je pas été enlevée par une tempête, et broyée contre un rocher ou engloutie par les flots? Tous ces malheurs n'auraient pas eu lieu[1] ! » Elle a honte d'elle-même, surtout devant Hector, devant Priam, malgré leur indulgence, ou plutôt à cause de leur indulgence même, et elle s'accuse de faire rejaillir sur ses frères, Castor et Pollux, l'opprobre de sa vie. Ne les voyant pas dans la plaine lorsque, du haut des tours, elle passe en revue les guerriers grecs : « Où sont mes frères? se demande-t-elle. Est-ce qu'ils n'ont pas quitté leur chère Lacédémone? ou bien est-ce que, venus ici sur les vaisseaux rapides, ils n'osent paraître dans la mêlée, retenus par la honte dont s'est couverte leur sœur[2]? »

Sans doute, ce qui aide au repentir dans le cœur d'Hélène, c'est le malheur. Eh! n'en est-il pas presque toujours ainsi dans la vie? Combien peu de coupables se repentent avant l'heure de l'infortune, à moins toutefois que la satiété ne soit venue après l'assouvissement de la passion! C'est donc un trait de vérité de

1. *Iliade*, VI, 215. — 2. *Ibid.*, III, 239.

plus que ce repentir d'Hélène, ainsi amené. Et de quelle délicatesse le poëte ne fait-il pas preuve en ne la montrant pas un instant heureuse à Troie! La fiction en est plus morale et plus attachante. Au moment où il nous la présente, Hélène est loin des premiers et aveugles enivrements de l'amour; de cet amour, il ne lui reste plus que d'amers regrets. Quand elle reporte son esprit sur sa destinée passée, et qu'elle la compare à sa situation présente, avec ses soucis douloureux et ses tristes pressentiments, elle a horreur de la passion funeste qui l'a jetée sur une terre étrangère, loin de sa famille, de ses compagnes et de sa fille Hermione. « Oh! que j'aurais été heureuse, dit-elle à Priam, si la mort funeste m'avait ravie le jour où, pour suivre votre fils, j'ai quitté mon lit nuptial, mes frères, ma fille chérie et mes aimables compagnes? Hélas! je vis, mais c'est pour me consumer dans les larmes[1]. » Qu'on le remarque, il n'y a pas, dans toutes ces paroles, un vain étalage de grands sentiments. C'est le cri d'une femme malheureuse, qui gémit sur toutes ses affections brisées, et de sœur, et d'épouse, et de mère : elle souffre, elle pleure.

Encore, si celui qui l'a privée de tout ce qu'elle regrette était capable de lui en tenir lieu, ou tout au moins de la défendre! Mais non; et la dernière de ses amertumes, c'est que son nouvel époux soit un

1. *Iliade*, 173.

lâche. Il a bien pu l'enlever à Ménélas; mais lutter contre lui! à la première occasion, il fuira devant son rival. Est-donc là ce qu'il avait promis à son amante? Alors se livre, dans l'âme d'Hélène, un combat intéressant qui, pour une ingénieuse mythologie, est une lutte entre Héra et Aphrodite. Héra envoie Iris jeter dans le cœur d'Hélène le regret de son premier époux; Héra, la déesse protectrice des Grecs, c'est ici le souvenir de la patrie et des vieilles affections de famille, non encore éteintes. Aphrodite, c'est la passion. Mais il ne faut pas réduire à de pures allégories le merveilleux d'Homère. Aphrodite est, avant tout, une déesse, une personne, dont Pâris est le protégé et dont Hélène est la victime. Un instant, Hélène se révolte contre cette tyrannie qui pèse sur elle depuis si longtemps, et qui lui est devenue odieuse. Mais que faire contre Aphrodite? Mortelle, il lui faudra courber encore la tête devant l'inexorable déesse.

Cette scène mérite de nous arrêter. Pâris vient d'être vaincu par Ménélas dans un combat singulier, et, sans l'intervention d'Aphrodite, il serait tombé sous les coups de son adversaire. Après l'avoir enlevé du combat et transporté dans sa chambre nuptiale, la déesse vient trouver Hélène sous les traits d'une suivante; elle l'engage à porter des consolations à Pâris, et, pour réveiller l'amour en son cœur, elle lui fait, du fils de Priam, une description qu'elle s'efforce de rendre séduisante : « Il est rayonnant de beauté, étin-

celant de parure; et l'on dirait, non pas qu'il vient de lutter contre un héros, mais qu'il se prépare à la danse, ou qu'il se repose au sortir des chœurs. » Hélène reconnaît la déesse et, toute tremblante, lui répond : « Cruelle, pourquoi chercher toujours à me séduire? Vas-tu encore m'entraîner dans quelque ville de Phrygie ou de Méonie, auprès de quelque autre de tes favoris? Ménélas vient de vaincre Pâris, brûlant de me ramener dans son palais, moi qui ne mérite que sa haine; et voici que déjà tu m'obsèdes de tes artifices! Que ne vas-tu toi-même auprès de ton Pâris? Oui, renonce au séjour des dieux, ne porte plus tes pas dans l'Olympe, mais reste auprès de lui, souffre ses caprices; peut-être quelque jour obtiendras-tu de devenir sa femme ou son esclave. Pour moi, je n'y retournerai pas, ce serait une faiblesse indigne; si je rentrais dans sa couche, je serais la risée de toutes les Troyennes. Ne suis-je pas déjà bien assez à plaindre? » Il n'en fallait pas tant pour provoquer la colère d'Aphrodite, qui réplique par des menaces : « Prends garde de m'irriter, malheureuse! Prends garde que je ne t'abandonne, et que je ne te haïsse autant que je t'ai aimée! Je n'ai qu'à fomenter de nouvelles haines entre les Troyens et les Grecs, et tu périras misérablement[1]. »

Hélène, tremblante, n'a plus qu'à se résigner à un dernier affront : elle suit en silence la déesse, qui la

1. *Iliade*, III, 390 et suiv.

conduit à la chambre de Pâris. Remarquons que, dans la scène qui suit, Hélène garde quelque dignité. A peine Aphrodite s'est-elle retirée, la laissant seule avec celui dont elle rougit d'être l'épouse, qu'elle lui adresse, « en détournant les yeux, » d'amers reproches, l'humilie par la comparaison avec Ménélas, et punit par de sanglantes ironies ses forfanteries belliqueuses : « Te voici donc revenu du combat! Pourquoi n'y as-tu pas péri, puisque aussi bien tu étais vaincu par un homme courageux, par mon premier époux? Tu te vantais de surpasser Ménélas par la force de ton bras et ton habileté à manier la lance; va maintenant provoquer Ménélas à un nouveau combat singulier. Non, je t'engage à ne plus te hasarder en face de lui, si tu ne veux pas succomber sous sa lance. »

Peu après, Homère nous montre Hélène entre Pâris et Hector. Celui-ci trouve Pâris occupé à polir son armure, tandis que les Troyens soutiennent dans la campagne le rude effort des Grecs. Il reproche à son frère de se tenir par dépit éloigné du combat. Hélène, qui venait d'engager Pâris à y reparaître en lui faisant espérer un retour de l'inconstante fortune, mais qui n'avait pas réussi à triompher de son indolence, donne de nouveau un libre cours à ses reproches. Elle s'humilie devant Hector, maudit l'existence à laquelle elle est condamnée, et s'écrie : « Puisque les dieux avaient formé sur moi de si funestes desseins,

pourquoi n'ont-ils pas au moins fait de moi la femme d'un guerrier courageux, qui fût sensible à la honte et à l'opinion des hommes? Mais lui, il n'a pas le cœur ferme, il ne l'aura jamais, et je crois qu'il n'évitera pas le sort qu'il mérite... Hélas! mon frère, c'est sur vous que repose tout le poids de cette guerre, et c'est à cause de moi, misérable que je suis, et à cause du crime de Pâris! Jupiter nous a livrés à une destinée funeste, pour fournir aux générations futures un sujet de chants dignes de mémoire [1]. »

Telle est l'Hélène de l'*Iliade*. L'*Odyssée* nous la présente sous un jour non moins favorable et dans une situation plus intéressante encore. Nous la voyons revenue au foyer de son premier époux, honorée et respectée de tous, quand Télémaque, voyageant à la recherche de son père, vient demander l'hospitalité à Ménélas. Lorsqu'elle paraît devant son hôte, sa démarche majestueuse la ferait prendre pour une déesse, et quelle déesse! pour la chaste Artémis : « On eût dit Artémis à l'arc d'or [2]. » Cette majesté est, du reste, heureusement tempérée par un peu de coquetterie féminine; en faisant à Télémaque un présent d'adieu, elle a soin de lui dire : « Je veux, moi aussi, mon cher fils, vous faire un présent. Gardez cette robe en souvenir d'Hélène, et qu'à l'heure fortunée de l'hymen, elle fasse la parure de votre épouse [3]. » Elle n'a

1. *Iliade*, VI, 350. — 2. *Odyssée*, IV, 122. — 3. *Ibid.*, XV, 125.

pas, sans doute, toutes les délicatesses que la civilisation a données à la femme; mais elle n'en est que plus naturelle. De nos jours, une Hélène, même pardonnée, se garderait bien de faire allusion à son ancienne faute devant son mari. Hélène n'éprouve aucune gêne de ce genre; comme dans l'*Iliade*, elle se dit ingénument quelque injure et se fait quelques reproches, si elle vient à parler du temps où « pour elle, *misérable* qu'elle était (nous avons dit plus haut quel est le vrai mot du texte), les Grecs portèrent aux champs d'Ilion la guerre audacieuse[1]. » Du reste, elle n'hésite pas à faire allusion devant Ménélas et Télémaque à certains épisodes de son séjour à Troie. De même, Ménélas ne craint pas de rappeler devant elle une scène où elle a essayé de le livrer aux Troyens, lui et tous les chefs enfermés dans le cheval de Troie. Il le fait sans ressentiment; mais, pour une femme d'une autre époque, quel sanglant reproche que le rappel de cette tentative! Se figure-t-on un pareil souvenir sur les lèvres du mari réconcilié, dans la pièce de Kotzebue, *Misanthropie et repentir?* La naïveté des mœurs homériques explique tout cela, et ce qui le rend acceptable pour des lecteurs modernes, c'est le sentiment des misères inséparables de l'humanité; car, dans Homère comme dans Virgile, on trouve parfois une certaine mélancolie. *Sunt lacrymæ rerum*. Ce retour sur de

1. *Odyssée*, IV, 145.

communs malheurs attendrit les convives de Ménélas : « Ces discours font naître chez tous le désir des pleurs ; l'Argienne Hélène fond en larmes, et avec elle Télémaque et Ménélas[1]... »

Après avoir parcouru toutes les scènes où paraît l'Hélène d'Homère, il nous semble qu'il n'y a pas deux jugements à porter sur ce personnage. Ce n'est donc pas sans étonnement que nous lisons ces lignes dans l'*Histoire de la langue et de la littérature de l'ancienne Grèce*, par Mure : « Hélène est le pendant de Pâris. L'un est l'homme élégant, l'autre la femme de plaisir de l'âge homérique. Ce sont deux êtres voués aux joies des sens. » Le critique anglais veut bien reconnaître cependant que, « pour être passionnés, ils ne sont pas dénués de sentiments généreux, » et qu'Hélène « a de la tendresse de cœur, de la douceur et quelques traces de meilleurs principes qui percent sous la légèreté de ses habitudes. » Assurément, Mure est un savant homme, et son livre est avec raison estimé en Angleterre. Mais ici l'érudition ne suffisait pas ; il fallait du jugement et du goût. M. Gladstone a fait preuve de toutes ces qualités en protestant contre l'opinion de Mure, dans ses savantes *Études sur Homère*. M. Gladstone a rétabli, ou peu s'en faut, dans sa vérité le type homérique ; tout au plus trouvera-t-on qu'il va un peu loin lorsqu'il essaye de montrer

1. *Odyssée*, IV, 183.

que, pour le poëte de l'*Iliade*, Hélène a toujours été la victime de Pâris, jamais sa complice.

Pour rendre tout son charme à l'héroïne d'Homère, il n'était pas nécessaire de la représenter innocente. Elle a été faible, mais dans les œuvres d'imagination il y a des fautes intéressantes presque à l'égal des vertus. Hélène est la femme la plus naturelle qu'ait peinte l'antiquité; si elle n'a pas la pureté d'une Andromaque ou l'énergie d'une Pénélope, la pudeur ne lui est pas étrangère; et ce qui relève l'éclat de sa beauté, c'est qu'elle est sincère dans son repentir et noble dans son malheur.

IV

Ce n'était pas chose facile que de venir, après Homère, présenter aux Grecs un portrait de la grande enchanteresse. Le meilleur type était créé; en s'écartant de la tradition homérique, on risquait de s'égarer dans des fictions sans agrément. C'est ce qui est arrivé à Stésichore, puis à Euripide.

Nous avons dit que Stésichore, après avoir mal parlé d'Hélène, s'en était repenti et avait composé en son honneur un chant aujourd'hui perdu. Ce n'était rien moins que la complète réhabilitation de l'épouse de Ménélas. Les éléments de cette *Palinodie* se trouvaient dans un passage de l'*Odyssée* interprété d'une

certaine manière. Il y était question d'un séjour d'Hélène en Égypte; c'est après la guerre de Troie et en compagnie de Ménélas qu'elle avait été portée sur cette terre par une tempête [1]. D'après la *Palinodie* de Stésichore, Hélène a été en effet portée par une tempête en Égypte, mais c'est avec Pâris, qui l'a enlevée de force à sa famille et à sa patrie. Hélène, restée pure, obtient la protection de Protée; ce roi magicien lui donne asile et la délivre des obsessions de Pâris, en abandonnant à l'aveugle passion du ravisseur une fausse Hélène, une ombre, un fantôme, pour qui, pendant dix ans, se battront Grecs et Troyens. A quoi tient la vertu d'Hélène chez Stésichore? A une fantasmagorie sans grâce comme sans vraisemblance, qui nous transporte du monde de l'*Iliade* dans celui des *Mille et une Nuits*.

C'est pourtant cette fiction, à peine digne d'être hasardée en passant par un poëte lyrique, comme Stésichore ou Pindare [2], qu'Euripide ne craindra pas de transporter sur la scène. De même que le poëte d'Himère, Euripide aura sa *Palinodie*. Dans la tragédie d'*Hélène*, il fait amende honorable à la belle *Argienne*, qu'il n'a pas ménagée dans *les Troyennes* et dans l'*Oreste*. Il est vrai qu'il ne faut pas s'exagérer la

1. *Odyssée*, IV.
2. Dans la IIe *Pythique*, Ixion veut porter atteinte à l'honneur de Héra, mais il ne presse dans ses bras qu'une nuée formée par Zeus à l'image de la reine des dieux; c'est de cette monstrueuse union que sortit la race des Centaures.

portée des attaques contre Hélène qu'on rencontre dans les drames d'Euripide comme dans ceux des autres tragiques grecs. Là, en effet, ce ne sont point les poëtes qui parlent en leur propre nom, ce sont les personnages de leurs drames, et ces personnages sont Hécube et Andromaque, les victimes de la passion de Pâris et les ennemies naturelles d'Hélène. Si les tragiques mettent dans la bouche de ces malheureuses femmes bien des injures et bien des malédictions contre Hélène, elle n'est chez eux jamais complétement sacrifiée, ni peinte sous des couleurs odieuses. Ils sont trop grecs pour s'écarter tout à fait de la tradition homérique, comme le feront les poëtes latins.

Au moment où s'ouvre l'action de la tragédie d'*Hélène*, l'épouse de Ménélas est, vis-à-vis du roi d'Égypte Théoclymène, dans la même situation où se trouve Andromaque vis-à-vis de Pyrrhus, dans une tragédie bien autrement célèbre : le jeune prince veut l'épouser, et elle ne sait comment se soustraire à ses instances. La seule différence qu'il y ait entre elle et Andromaque (la vertu est du reste égale), c'est qu'elle n'est pas la captive de Théoclymène, et qu'elle a reçu l'hospitalité de Protée, père de ce prince. Voici dans quelles circonstances : Aphrodite a promis à Pâris, pour prix de son suffrage, de lui faire posséder Hélène; mais Héra, pour se venger du fils de Priam, a trompé sa passion en lui livrant un fantôme formé à l'image d'Hélène. Ce fantôme a suivi Pâris à Troie,

tandis que l'épouse de Ménélas était transportée par Mercure en Égypte, et confiée à la protection du sage Protée : il avait plu à Jupiter de prolonger ainsi l'erreur des Grecs et des Troyens, pour soulager la terre d'un fardeau excessif de population.

Pendant toute la guerre de Troie, Hélène a donc vécu chaste et pure dans un asile ignoré de tous. Elle déplore cette beauté funeste qui la fait maudire partout, qui cause des maux dont elle est innocente, et qui, l'exposant aux obsessions de Théoclymène, ne lui laisse même pas attendre en paix l'heure tardive, l'heure douteuse de la réhabilitation. Aura-t-elle en effet la joie de se justifier auprès de son époux? Elle ne l'espère point. Car, lors même que, par un coup de fortune sans pareil, Ménélas serait porté en Égypte, sa vie serait aussitôt en danger : pour se débarrasser d'un rival, même légitime, Théoclymène a donné l'ordre de mettre à mort tout étranger qui aborderait en Égypte. Hélène se borne donc à rester digne de Ménélas, et elle va au tombeau de Protée supplier l'ombre de son protecteur de la conserver sans tache à son époux. Son malheur excite l'intérêt de la propre sœur du roi, la prophétesse Théonoé, qui lui apprend que Ménélas n'a pas péri à Troie, et même qu'il n'est pas loin d'elle. En effet, on le voit bientôt paraître, jeté par un naufrage sur cette terre inhospitalière; et l'une des premières personnes qu'il y rencontre, c'est Hélène. Grande est sa surprise : il croit qu'elle est ren-

trée en sa possession après le siége de Troie, qu'elle vient d'aborder avec lui en Égypte, qu'il l'a laissée près du rivage sous la garde de quelques amis, et voici qu'il se trouve en face d'une femme qui se dit Hélène, et qui lui ressemble à s'y méprendre! Comme il hésite, et ne sait s'il doit ajouter foi à ses yeux et à ses oreilles, on vient lui dire qu'il n'avait ramené de Troie qu'un fantôme : ce fantôme s'est évanoui dans les airs, en avertissant les compagnons de Ménélas de l'erreur commune aux Grecs et aux Troyens. Le premier mouvement des deux époux, enfin rendus l'un à l'autre, c'est de s'abandonner à une joie bien naturelle, mais cette joie n'est pas de longue durée. Que vont-ils devenir entre les mains de Théoclymène? Hélène conçoit l'idée d'un artifice pour échapper à ce tyran et lui soustraire Ménélas : elle lui dira qu'un des Grecs qui viennent d'aborder apporte la nouvelle de la mort de son époux. Théoclymène arrive bientôt : aveuglé par l'amour, heureux de voir levé le dernier obstacle qui le sépare d'Hélène, il croit tout ce qu'elle lui dit, accorde tout ce qu'elle lui demande. Et que ne lui demande-t-elle pas? Elle veut rendre à l'ombre de Ménélas les honneurs funèbres d'après tous les rites de son pays : il faut que ce soit sur mer, puisque Ménélas a péri dans un naufrage, et assez loin en mer, pour que les flots ne renvoient pas à terre les offrandes; il faut qu'Hélène préside à la cérémonie, comme c'est le devoir d'une fidèle épouse; il faut

même que le vaisseau soit commandé par le Grec qui vient d'apporter la triste nouvelle. Théoclymène souscrit à tout : c'est à peine s'il hasarde quelques faibles objections, pour lesquelles Hélène trouve aussitôt des réponses victorieuses. Le dénoûment n'est pas difficile à prévoir : le roi ne tarde pas à s'apercevoir que toute cette cérémonie n'est qu'une feinte pour cacher un enlèvement. Dans sa colère, il jure de se venger, et ordonne de poursuivre la fugitive et son ravisseur; mais les Dioscures, frères d'Hélène, lui apparaissent pour lui apprendre que tout s'est passé selon la volonté des dieux, et qu'Hélène, en récompense de sa vertu, est admise au partage des honneurs divins.

Voilà un roman bien artificiellement composé; mais on y trouve, comme dans toutes les pièces d'Euripide, des parties originales et neuves. Le paradoxe de l'action était atténué pour les Grecs par la diversité des traditions sur Hélène, et surtout par la légende qui l'envoyait en Égypte : cette légende, nous l'avons vu, remontait à Homère, et, diversement présentée, avait déjà eu son poëte dans Stésichore, et son historien dans Hérodote[1]. Le merveilleux même de l'apparition des Dioscures n'était pas une invention sans à-propos : c'était comme une consécration de la

1. D'après Hérodote (II, 112 et suiv.), Hélène n'habite avec Pâris que pendant la traversée; une tempête la jette en Égypte, où elle est retenue par Protée, et où Ménélas la retrouve après la prise de Troie.

croyance à sa divinité, et un effort pour donner à cette divinité un caractère plus moral que celui qui lui était généralement attribué. De même qu'à l'*Aphrodite Populaire* on avait opposé une *Aphrodite Céleste*, Stésichore et Euripide, poëtes moralistes, essayent d'opposer à l'Hélène coupable une Hélène transfigurée, aussi belle que l'autre, mais pure et capable de pousser jusqu'à l'héroïsme la fidélité conjugale. Voilà, d'après eux, l'Hélène qui siége parmi les immortels : l'Olympe se trouve ainsi réconcilié avec la vertu; car c'était bien assez que les dieux le compromissent par leurs adultères, sans y faire parvenir Hélène par cette voie. Cette préoccupation morale est très-nettement marquée dans la tragédie d'Euripide. Son Hélène déclame contre Aphrodite (l'*Aphrodite Populaire*) comme Hippolyte dans Phèdre : elle l'accuse d'être insatiable de maux et de « susciter les passions funestes qui ensanglantent les familles[1]. »

V

Il en est des types littéraires comme des types historiques : ils tiennent de la tradition une vérité qui ne peut être changée selon le caprice des écrivains. Les peintures d'Euripide seraient excellentes pour

1. Vers 1, 113.

une Andromaque ou une Pénélope ; elles ne sauraient convenir à Hélène. En dépit de Stésichore et d'Euripide, l'Hélène qui restera populaire en Grèce, c'est celle d'Homère, avec son caratère faible, mais aimable, avec ses charmes, sa grâce, son irrésistible attrait. Euripide est mieux inspiré lorsque, comblant l'intervalle entre l'*Iliade* et l'*Odyssée*, il montre Ménélas en face d'Hélène au moment de la prise de Troie. Il y avait là le sujet d'un épisode intéressant, laissé par Homère à d'autres poëtes. Comment l'aurait-il traité lui-même? Tout porte à croire qu'il n'eût pas représenté Ménélas cherchant Hélène dans Troie en flammes pour l'immoler à sa vengeance : nous avons vu que, dans l'*Iliade*, Ménélas ne témoigne contre elle aucun ressentiment, et que l'*Odyssée* le montre heureux auprès d'elle. De même un chœur de l'*Agamemnon* d'Eschyle parlait de la douleur de Ménélas privé d'Hélène, et ne laissait pas entendre qu'il fût entré aucune colère dans son cœur, si ce n'est contre Pâris. Mais un poëte cyclique avait peint d'une façon saisissante la rencontre des deux époux : Ménélas, l'épée à la main, se précipitait pour frapper Hélène, et s'arrêtait, désarmé par sa beauté. Ce n'était pas suivre tout à fait la tradition homérique. Toutefois, c'était plutôt la renouveler que lui être infidèle : peu importait en effet, pour le portrait de Ménélas, qu'il crût Hélène innocente à demi ou tout à fait coupable ; le seul point essentiel était qu'il cédât à l'ascendant de ses

charmes, et cet ascendant était d'autant plus sensible qu'il faisait succéder un mouvement de tendresse à l'ardeur de la vengeance.

L'idée de cette scène a paru si heureuse aux Grecs, qu'ils l'ont reproduite fort souvent dans la poésie et dans les œuvres d'art[1]. Aristophane y fait allusion et la rend à sa manière dans un passage de *Lysistrata*[2]. « Un seul regard jeté sur le sein nu d'Hélène fit tomber le fer des mains de Ménélas. » Plaisanterie assez naturelle chez un poëte comique, fort décente d'ailleurs pour Aristophane, et qui, de la part d'un Grec, est un hommage à la beauté plastique, nullement une irrévérence. C'est dans ses *Troyennes* qu'Euripide a présenté cette situation. On voit Hélène confondue avec les captives troyennes, et attendant de la volonté de Ménélas la décision de sa destinée : tremblante devant celui qui est deux fois son maître, comme époux et comme vainqueur, elle essaye de se justifier, et rejette sa faute sur Aphrodite, sur cette divinité dont l'empire est inévitable et fatal. Hécube, qui veut sa perte, réduit à néant cette excuse, et dit que, pour Hélène, Aphrodite c'est son impudique passion ; langage plus conforme à la saine morale qu'aux idées généralement répandues au temps d'Euripide, et surtout au temps de la guerre de Troie. Hécube est mieux dans la vérité de son rôle en exhortant

1. Voir plus loin, p. 206. — 2. Vers 155.

Ménélas à se défier des séductions de sa coupable épouse. Ménélas fait l'inflexible, et jure de la faire périr; mais ce ne sera qu'au retour, à Argos, pour qu'elle serve d'exemple aux femmes impudiques. Rien n'est plus naturel que ce sophisme de la passion, qui rappelle celui de Roxane, dans le *Bajazet* de Racine. Hélène n'est pas condamnée, puisqu'on diffère son supplice : Hécube le comprend et en avertit Ménélas, qui feint de ne pas entendre; il cherche à dissimuler une défaite dont il a conscience.

Dans l'*Oreste* d'Euripide, on revoit Hélène et on la revoit pardonnée. Ménélas est à peine débarqué sur la terre de Grèce que, avant de rentrer lui-même au palais d'Atrée, il y envoie Hélène pendant la nuit, craignant qu'elle ne soit lapidée par les Argiens qui ont perdu leurs fils sous les murs d'Ilion. Elle y retrouve sa fille Hermione, et, au lever du jour, on la voit en face de la malheureuse Électre qui, depuis le meurtre récent de Clytemnestre, s'est faite la gardienne de son frère Oreste en proie à la maladie et aux remords. Quel contraste que celui de ces deux femmes! L'une a toute l'énergie d'un autre sexe, l'autre tous les charmes et aussi toute la frivolité du sien; l'une est heureuse après avoir été coupable, l'autre est la victime de sa farouche vertu. Qu'Hélène est petite devant cette jeune fille dont elle plaint l'infortune, et qui, loin d'accepter sa compassion parle avec une amère ironie « de l'heureuse Hélène et de

son heureux époux[1] ! » Mais, bien que dépourvue de grandeur morale, elle est encore capable d'exciter un mouvement d'envie dans le cœur de la noble fille. En la voyant détacher avec art une boucle de cheveux qui doit être portée sur le tombeau de Clytemnestre, Électre ne peut s'empêcher de faire cette remarque, où perce la jalousie féminine : « O beauté, que tu es funeste aux mortels, et que tu es précieuse à qui te possède !... Cette femme, c'est toujours l'Hélène d'autrefois[2] ! » Quel triomphe pour Hélène d'avoir excité la jalousie d'une personne telle qu'Électre !

Tout cela est en dehors des traditions homériques, mais ne leur est pas opposé. Tout ce qui célèbre la beauté d'Hélène procède d'Homère. A ce titre, on peut rapporter à son inspiration l'*Épithalame d'Hélène*, qui est une des plus gracieuses idylles de Théocrite, et qui est comme un hymne d'adoration en l'honneur de la beauté. Ce qui est contre l'inspiration d'Homère, ce qui relève de tel ou tel obscur poëte cyclique, aujourd'hui perdu, c'est la conception d'une Hélène dont la corruption et la perfidie égalent les charmes. Dans toute la littérature grecque connue de nous, un seul écrivain a mal parlé d'Hélène : c'est Lucien, un sophiste d'une époque de décadence, un sceptique qui n'avait pas le sentiment du respect; et encore n'a-t-il pris cette liberté que dans un badinage sans portée, l'*Histoire véritable*.

1. Vers 86. — 2. Vers 126 et suiv.

Chez les Latins, au contraire, Hélène n'est pas épargnée; mais pour eux la beauté n'est pas aussi inviolable que pour les Grecs. Cela ne choque pas trop dans l'*Énéide*, où elle est présentée au point de vue des Troyens; et cependant, on se demande pourquoi le pieux Énée, qui n'a pas les mêmes sujets de ressentiment que Ménélas, lève l'épée sur elle au milieu du sac de Troie. Pourquoi est-il nécessaire que Vénus intervienne et l'avertisse qu'il a mieux à faire en ce moment? Au lieu de s'arrêter à tuer Hélène, que ne s'empresse-t-il de chercher à sauver son père, sa femme et son fils[1]? Sénèque le Tragique, avec son goût ordinaire pour les hyperboles et son affectation de moralité, fait d'Hélène le portrait le plus odieux. Elle se charge, dans les *Troyennes*, de tendre un piége à la jeune Polyxène, et, sous prétexte d'un hymen avec Pyrrhus, de l'amener à l'autel où elle doit être sacrifiée. Elle fait alors cette belle reflexion, que « tout hymen funeste mérite d'être célébré sous les auspices d'Hélène. » Et elle reproduit, en l'exagérant, la justification qu'Euripide avait mise dans sa bouche; elle se fait même sophiste et entreprend de démontrer à Hécube et à Andromaque que son sort est plus triste que le leur, puisqu'elles n'ont à pleurer qu'un époux mort, et qu'il lui en faut redouter un vivant. Ainsi, chez Sénèque, tandis que le

1. Liv. II.

philosophe croit devoir rendre Hélène odieuse, le poëte fait tout pour la rendre ridicule.

Ce nom d'Hélène, qui n'offrait à l'imagination des Grecs que des images gracieuses, ne réveillait guère chez les Latins que des idées de libertinage. Le prestige de la beauté s'est dissipé, et l'on voit pour la première fois ce nom s'allier au sentiment des grossiers plaisirs. L'épicurien Horace en parle comme d'une Glycère ou d'une Lalagé, et il s'exprime en termes qu'on ne peut même rapporter[1]. Le voluptueux Ovide ne voit dans l'enlèvement d'Hélène qu'une vulgaire intrigue de femme galante, qui l'égaye et lui fournit quelques jolis vers pour son *Art d'aimer*[2]. Il a eu la fantaisie de composer, dans ses *Héroïdes*, une lettre de Pâris à Hélène, et une autre d'Hélène à Pâris. C'est, sous des noms troyens et grecs, un échantillon de correspondance galante entre une dame romaine et son séducteur. La dame se défend, par coquetterie, non par vertu; ses excuses mêmes encouragent aux hardiesses; on sent qu'elle désire être vaincue et qu'elle ne tardera pas à l'être. C'est comme une place qui soutient un siége, pour la forme et pour l'honneur. Tout en faisant la cruelle, elle rend compliments pour compliments; tout en refusant de céder aux instances qui lui sont faites, elle laisse entendre qu'elle ne saura pas mauvais gré au galant d'user de violence. Un peu

1. *Satires*, I. 3, 107. — 2. II, 359; III, 255.

de violence met si fort à l'aise les femmes faibles! Elles se trouvent en règle avec leur conscience et avec le monde; elles peuvent dire qu'elles ont donné à la vertu tout ce qu'elles lui devaient, et que la contrainte a fait le reste. Tout cela ne manque ni de vérité ni d'esprit, seulement cela ne s'applique qu'à une époque raffinée : de l'Hélène d'Homère il n'y a là que le nom.

VI

Nous n'aurions jamais fini, si nous voulions suivre à travers les bas âges de la littérature grecque et latine l'histoire de la renommée d'Hélène. Que de plates inventions a produites le désir d'innover! Les poëtes cycliques en avaient, il est vrai, donné l'exemple. Dans les *Chants cypriens*, attribués à Stasinus, Hélène était représentée comme recevant les présents de Pâris, et comme se joignant à son séducteur pour voler son mari. Plus tard, dans l'insipide roman du faux Dictys de Crète sur la guerre de Troie, sa rencontre avec Ménélas était ridiculement travestie : Ajax ordonnait de la mettre à mort, et elle n'était sauvée que par les lâches instances de Ménélas, qui courait en pleurant implorer sa grâce auprès de tous les chefs. Un poëte rhodien avait répandu sur elle une légende qui nous est transmise par le voyageur Pausanias[1] :

1. *Itinéraire de la Grèce*, III, 19.

après la mort de Ménélas, Hélène serait venue à Rhodes, et là Polyxo, veuve d'un des héros du siége de Troie, aurait envoyé contre elle ses servantes déguisées en Euménides pour la mettre à mort. On ne s'attendrait guère à retrouver, à propos d'Hélène, un récit semblable à celui du sacrifice d'Abraham ou tout au moins d'Iphigénie; c'est pourtant la surprise que nous font deux compilateurs du deuxième siècle de l'ère chrétienne, Aristodème et Aristide de Milet. D'après eux, à la suite d'une peste qui aurait éclaté à Lacédémone, Hélène aurait été désignée comme victime expiatoire; et, au moment où son père Tyndare allait l'immoler, la hache meurtrière aurait été détournée sur une génisse par l'oiseau de Jupiter. Dirai-je qu'on avait multiplié à plaisir le nombre de ses maris et de ses enfants? Elle avait appartenu, avant Ménélas, à Thésée, puis à Pâris, puis à Déiphobe, puis à l'ombre d'Achille. Elle avait eu de Thésée une Iphi génie; de Ménélas, non-seulement Hermione, mais un fils nommé Nicostrate ou Plisthène; de Pâris, Aganus, Bunicus, Corythus, Idéus[1].

De ces fictions, il n'y en a que deux qui méritent d'être distinguées, celles qui donnent Hélène à Thésée et à l'ombre d'Achille. L'idée générale en est la même, et elle a dû venir assez naturellement à l'esprit des Grecs, c'était d'unir le courage à la beauté. On s'est

1. *Historicorum græcorum fragmenta* (coll. Didot), *passim*, et Tzetzès, *Posthomerica*.

peu inquiété pour cela de la vraisemblance : on a sacrifié la chronologie, qui ne place guère à la même époque Ménélas et Thésée (si tant est que Thésée et Ménélas aient quelque chose à voir à la chronologie), et on a eu recours au fantastique pour mettre Hélène dans les bras d'Achille. La première de ces fictions remonte au poëte lyrique Alcman et à quelque cyclique inconnu. Elle fournit à Isocrate une bonne partie de son *Éloge d'Hélène*, et le bon Plutarque n'a pas craint de lui donner place dans sa *Vie de Thésée*. La seconde a dû sortir des *Chants cypriens;* il était dit dans ce poëme qu'Achille avait voulu voir Hélène, et qu'une entrevue avait été ménagée entre eux par Aphrodite et Thétis. Au temps de Pausanias[1], cette tradition s'était transformée, et il n'était bruit que des amours posthumes d'Achille et d'Hélène. C'est dans le *Dialogue* de Philostrate *sur les Héros*, que se trouve tout au long ce conte fantastique. Hélène et Achille, devenus amoureux l'un de l'autre sans s'être jamais vus, et seulement pour avoir entendu parler l'un de l'autre, ont été unis par les Parques, et règnent ensemble dans une île du Pont-Euxin, l'île de Leucé. Il est permis aux navigateurs de relâcher dans cette île, mais ils n'y peuvent séjourner; après avoir abordé et fait un sacrifice, ils doivent se retirer au soleil couchant, ou, si le vent n'est pas favorable, attendre le jour dans

1. *Itinéraire de la Grèce*, III, 19.

leur vaisseau. Pendant la nuit, ils entendent des bruits étranges : c'est Hélène et Achille qui célèbrent leur amour dans les festins et les chants. La légende ne s'en est pas même tenue là : un contemporain de Philostrate, Ptolémée Héphestion, dit gravement que de ces amours posthumes était sorti le bel Euphorion.

Au milieu de toutes ces fictions romanesques, que devient la tradition homérique? Elle subsiste encore, et, vers le quatrième ou le cinquième siècle de l'ère chrétienne, elle jette une pâle et fugitive lueur. Trois poëtes de cette époque se transmettent l'immortel flambeau, mais ils le tiennent d'une main qui n'est pas également sûre. Dans son poëme incohérent et confus de la *Destruction de Troie*, Tryphiodore ne montre guère dans Hélène que lâcheté et perfidie. Coluthus, le poëte de l'*Enlèvement d'Hélène*, fait de son héroïne une impudique éhontée. Quintus de Smyrne mérite seul de nous arrêter. Sa renommée vient d'être rajeunie par un des maîtres de la critique : M. Sainte-Beuve n'a pas dédaigné de faire, sur *Quintus de Smyrne et son épopée*, une de ces études pénétrantes dont il a le secret[1].

Quelle fortune pour un pauvre poëte, presque oublié, ou du moins fort peu lu, que d'être ainsi mis en lumière et favorablement apprécié! Quintus de Smyrne n'en est pas indigne, et les citations qu'a données de

1. A la suite de son *Essai sur Virgile* (1857), in-12.

son poëme M. Sainte-Beuve suffisent à montrer en lui un esprit distingué, perdu au milieu d'une époque de décadence. Il ne faut pas cependant que des morceaux choisis avec un goût exquis fassent trop présumer du reste du poëme; il ne faut pas surtout, si l'on veut lui conserver ses avantages, qu'on le compare à Homère. En général, il le suit pas à pas, comme un docile disciple, comme Stace suivait Virgile; et cela lui réussit souvent[1]. Mais lorsqu'il sort de son rôle de modeste imitateur, il s'égare, et son inspiration personnelle n'est pas heureuse. Quelquefois, au sujet d'Hélène, il s'écarte de son modèle; qu'arrive-t-il? C'est qu'au lieu de l'intéressant personnage de l'*Iliade* et de la majestueuse figure de l'*Odyssée*, il nous représente je ne sais quelle Hélène selon la tradition latine, odieuse aux Troyens comme à Ménélas[2]. Il est une fois assez mal inspiré pour avoir la prétention de corriger son maître, et pour supprimer d'un trait de plume la scène du haut des murs. On connaît celle d'Homère, voyons celle de Quintus de Smyrne : « Les Troyennes contemplaient du haut des murs le combat meurtrier; toutes tremblaient de tous leurs membres, et faisaient

1. Voir, par exemple, les imprécations d'Hélène contre elle-même (x, 390); la scène de l'hospitalité offerte au jeune Eurypyle par Hélène et Pâris (vi, 150), qui n'est qu'un pastiche de l'épisode de l'hospitalité offerte par Hélène et Ménélas au jeune Télémaque, dans l'*Odyssée*; enfin la scène de réconciliation conjugale (xiv, 150), imitée à la fois de celle entre Hélène et Pâris, dans l'*Iliade*, et de celle entre Hélène et Ménélas, dans les *Troyennes* d'Euripide.

2. Chant vi, vers 24; x, 345.

des prières pour leurs enfants, leurs maris ou leurs frères. Les vieillards blanchis par l'âge prenaient part au même spectacle, et suivaient leurs enfants avec des yeux inquiets. Hélène seule resta dans son palais avec ses suivantes, retenue par une immense honte[1]. » Il semble, en vérité, que ce soit une leçon de convenance donnée au bon Homère : mais que la leçon porte à faux! Homère, qui entoure partout Hélène de respect, et qui, à cette occasion même, met sa justification dans la bouche de Priam, Homère ne craint pas de la faire paraître sur les murs pendant le combat. Le vieux roi l'accueille en père, et l'interroge sur tous les guerriers grecs; elle répond sur tous, un seul excepté; c'est Anténor qui lui épargne l'embarras de parler de Ménélas. On le voit, avec sa naïveté, l'auteur de l'*Iliade* n'est pas en reste de délicatesse, même sur Quintus de Smyrne; et de plus, il a ce qui manque à ce dernier, le secret des situations pathétiques.

Sans doute, il est bon qu'un poëte ose être lui-même; mais quand il n'a qu'un médiocre génie, il ne lui messied pas d'accepter un guide. C'est lorsqu'il marche dans les voies d'Homère que Quintus de Smyrne rencontre les beautés véritables qui feront vivre son œuvre. Il n'y a qu'à admirer, avec M. Sainte-Beuve, les peintures finales, la rencontre de Ménélas et d'Hélène après la prise de Troie, le retour de Mé-

1. IX, 143.

nélas, qui montre sur son visage « de la joie et de la honte à la fois, » et surtout le départ d'Hélène pour la Grèce. Nous n'avons rien de mieux à faire que d'emprunter à l'illustre critique sa traduction et son appréciation de cette dernière scène :

Hélène ne sanglotait pas, mais la pudeur siégeait sur ses yeux d'azur et lui rougissait ses belles joues; et son cœur au dedans roulait une infinité de pensées sombres, de peur que les Grecs ne la maltraitassent, une fois venue dans les noirs vaisseaux. Dans cette crainte, le cœur lui battait en secret, et, s'étant couvert la tête d'un voile, elle suivait pas à pas la trace de son époux, les joues rougissantes de honte, comme Cypris, lorsque les habitants de l'Olympe l'aperçurent à découvert dans les bras de Mars à travers les mailles du filet du savant Vulcain; car c'est chose terrible aux femmes d'être surprises dans la honte sous les yeux d'un époux. C'est pareille à elle en beauté comme en rougeur naturelle qu'Hélène marchait elle-même, avec les Troyennes prisonnières de guerre, vers les beaux vaisseaux des Grecs : tout autour, les troupes étaient éblouies en voyant l'éclat et la merveille aimable de cette beauté sans défaut; et personne n'osa l'attaquer de traits méchants ni en arrière ni en face, mais ils la regardaient comme une divinité, avec délices; car elle leur apparut à tous comme l'objet désiré; et ainsi qu'à ceux qui ont erré à travers la mer immense, la patrie se montre après une longue absence; et eux, échappant à la fois à la mer et à la mort, tendent les mains vers cette patrie chérie, le cœur inondé de joie : c'est ainsi que les Grecs se réjouissaient tous à l'envi, car il n'y avait plus souvenir pour eux de la fatigue accablante ni du tumulte de la guerre, tant la Cythérée avait tourné leur pensée à tous, pour faire plaisir aux beaux yeux d'Hélène et à Jupiter son père.

« Voilà bien, dit M. Sainte-Beuve, la contre-partie et le complément de la scène du III[e] chant de l'*Iliade*, où Hélène est admirée et amnistiée des vieillards troyens : il lui fallait encore, pour remplir sa destinée, être amnistiée par les Grecs. Cet hommage des Grecs, si on ne l'avait pas, eût manqué à la beauté d'Hélène. Ainsi elle reste fidèle jusqu'au bout à son rôle d'enchanteresse, et d'enchanteresse sans effort, qui n'a qu'à se montrer. Ce jour tant redouté pour elle à l'avance, et où elle se voyait déjà lapidée et mise en pièces, est donc un jour de triomphe. Prestige de la grande beauté, de cette beauté éblouissante et sans vieillesse, accordée à un petit nombre de privilégiées qui se comptent dans la suite des siècles ; beauté certaine, qui agit sur les foules comme un don divin, comme une puissance ! Les Grecs charmés, en reconquérant la belle perfide, n'ont qu'une idée : c'est que revoir Hélène, c'est pour eux la même chose que revoir la patrie. »

Qu'ajouterions-nous à un tel commentaire ? Ce n'est pas pour Quintus de Smyrne un mince honneur que de l'avoir provoqué, et d'avoir dit sur Hélène le dernier mot de l'antiquité grecque : car, pour l'époque byzantine, ce serait un leurre que d'y chercher le goût et le sentiment vrai de l'ancien art grec.

VII

La renommée de l'héroïne d'Homère n'est pas morte avec l'antiquité. Son éclat rayonne encore dans les temps modernes pour tous les poëtes qui ont la prétention de conserver le culte de la beauté antique. Ainsi nous voyons, en plein moyen âge, Benoît de Sainte-More, ce trouvère à qui l'on doit le *Roman de Troie*, qui ne s'inspire pas directement d'Homère, « le clerc merveilleux, » qui ne connaît que Darès de Crète et Dictys de Phrygie, se hausser en quelque sorte et faire effort pour entrevoir la beauté grecque et en laisser paraître un reflet à travers sa rude épopée. Il rencontre quelques traits heureux lorsqu'il veut peindre Hélène[1], et ses amours avec Pâris, pour

1. Hélène, dit-il,

> Qui sur totes (*toutes*) dames ert (*était*) belle,
> Et riche et suave et avenant.

Ailleurs, il dit qu'Hélène était

> De totes dames mireor (*le miroir, le modèle*),
> De trestotes la soveraine
> Ainsi comme colors (*couleur*) de graine
> Est plus belle que d'autre chose,
> Et tot (*tout*) ainsi comme la rose
> Surmonte colors de beauté,
> Trestot (*tout à fait*) ainsi et plus assez
> Sormonta la beauté d'Hélène
> Tote rien (*chose*) qui naquit humaine.

(*Herbort von Fritslar und Benoît de Sainte-More*, von Dr Karl Frommann, Stuttgart, 1857, in-8°, p. 35 et 38. C'est en effet à un Allemand que nous devons les plus longs extraits du poëme encore inédit de Benoît de Sainte-More.)

lesquelles il se montre plus indulgent qu'on ne l'attendrait d'un poëte contemporain des croisades. Villon, dans une de ses ballades, s'est aussi souvenu d'Hélène avec grâce. Elle est un des personnages qui se succèdent dans cette pièce de Shakespeare qu'on appelle *Troïle et Cressida*, et elle y est plus ménagée que d'autres figures antiques; mais elle ne paraît qu'un instant avec Pâris pour railler Pandarus; ce n'est qu'un beau décor.

Nous ne suivrons pas le personnage d'Hélène dans tous les poëmes épiques ou tragiques sur la guerre de Troie qu'a enfantés la renaissance, depuis le *Filostrato* de Boccace jusqu'aux tragédies classiques ou aux opéras du dix-septième et du dix-huitième siècle. Il est temps d'arriver à la dernière œuvre où paraisse avec éclat la belle Lacédémonienne. Nous allons la revoir mêlée à des scènes fantastiques dont la hardiesse dépassera de bien loin celles qu'avaient imaginées ou reproduites Stésichore, Euripide et Philostrate.

Laissons-nous transporter un instant au milieu de ce monde de la magie, auquel la puissante fantaisie de Gœthe a communiqué une sorte de vie étrange. Bien avant Gœthe, Hélène figurait dans la diabolique histoire du docteur Faust. Dans la légende primitive, dans le drame qu'elle a fourni, au seizième siècle, à l'Anglais Marlowe, dans le répertoire des Marionnettes qui en avait fait aussi son profit, il y avait une évocation d'Hélène. Voici ce qu'était cette évocation

dans la vieille légende[1]; nous verrons ensuite ce que Gœthe en a fait. Un dimanche de la Quasimodo, des étudiants étaient venus souper chez le docteur Faust; après d'abondantes libations, la conversation tomba sur les femmes; un des étudiants se mit à dire qu'il donnerait bien des choses pour avoir vu une fois en sa vie la belle Hélène; elle avait dû être bien belle en effet, puisqu'elle avait été l'objet de plusieurs enlèvements et d'une si longue guerre. « Qu'à cela ne tienne, dit le magicien, vous allez la voir. » Hélène apparut, en effet, d'une beauté si resplendissante, que les jeunes gens ne surent si c'était un rêve ou une réalité. Elle regarda autour d'elle, d'un regard hardi et mutin, et tous se sentirent enflammés d'amour. Lorsqu'elle se fut retirée, ils prièrent Faust de la leur représenter le lendemain, pour leur permettre de faire prendre son croquis par un peintre. Il répondit qu'il ne pouvait l'invoquer ainsi à tout moment, mais qu'il leur donnerait son portrait et il tint parole. Peu de temps après, le docteur voulut lui-même la revoir; il la revit, la posséda et en eut un fils qu'il nomma Just Faust.

Hélène paraît aussi deux fois dans le *Faust* de Gœthe; chacune de ces apparitions est bien autrement compliquée; chacune a une bien autre portée.

1. Voir *Faust dans l'Histoire et dans la Légende* (1863), par P. Ristelhuber; F. Blanchet, *Le Faust de Gœthe expliqué d'après les principaux commentateurs allemands* (1860), in-12; Ch. Magnin, *Histoire des Marionnettes*, 5e partie.

Dans le premier acte de la deuxième partie, l'empereur demande à Méphistophélès, qui est son bouffon, de lui faire voir Pâris et Hélène. Méphistophélès s'excuse ; il a bien tout pouvoir sur les sorcières et les puissances infernales du moyen âge, mais les héros et les héroïnes de l'antiquité échappent à sa domination. Pour conquérir Hélène, il faut descendre dans le royaume des Mères (Μοῖραι), c'est-à-dire des formes de l'art antique, des idées platoniciennes, des types éternels des choses. Méphistophélès n'a rien à faire dans un tel monde, lui qui est sorti de la légende catholique, lui qui ne connaît que les sens et ne s'attache qu'aux corps. Faust, au contraire, s'exalte à la pensée de pénétrer dans ce monde nouveau pour lui. Il ira, s'il le faut, il ira seul dans ces régions inexplorées ; il s'enfoncera dans cet abîme à la poursuite d'Hélène ou du type idéal de la beauté. Méphistophélès ne l'abandonne pas tout à fait dans son entreprise hasardeuse ; il lui remet un précieux talisman, une clef magique, que Faust voit dans sa main grandir et jeter des éclairs. Il touche avec cette clef le trépied où siégent les Mères ; aussitôt un brouillard remplit l'espace, et de ce brouillard se dégagent d'abord Pâris, puis Hélène : « Ai-je bien mes yeux encore? s'écrie Faust. N'est-ce pas la source de la pure beauté qui s'épanche à torrents dans l'intérieur de mon être? Prix fortuné de ma course terrible !..... La douce figure qui jadis me ravit n'était que l'ombre d'une

telle beauté[1]. » Méphistophélès, au contraire, tout sensuel, se dit : « Ma foi, devant celle-là, je ne craindrais rien pour mon repos ; elle est jolie, mais ne me dit pas grand'chose. » La fantasmagorie poursuit son cours, et la pantomime représente l'enlèvement d'Hélène. Faust ne peut supporter de sang-froid un tel spectacle ; il marche avec sa clef sur Pâris et le touche ; une explosion se fait entendre ; le pauvre docteur tombe inanimé et la vision s'évanouit. Que veut dire cette péripétie ? Gœthe lui-même nous l'a dit : c'est que l'idéal ne se laisse pas emporter de haute lutte, et que, pour le conquérir, l'artiste a besoin de temps et d'efforts.

Jusqu'ici, tout est purement allégorique : Faust à la poursuite d'Hélène, c'est Gœthe à la recherche du beau idéal. Cette Hélène n'est qu'une abstraction. Gœthe était trop artiste pour se tenir satisfait de ce rôle effacé qu'il avait donné dans son œuvre à la création d'Homère. Il disait dans une lettre à Schiller (12 septembre 1800) : « Mon Hélène est enfin venue au jour. Maintenant, le beau m'attire tellement vers le cercle de mon héroïne, que c'est une affliction pour moi d'avoir à en faire le sujet d'une sorte de conte bleu. Je sens un vif désir de fonder une sérieuse tragédie sur les matériaux que j'ai déjà. » Cette tragédie, il ne l'acheva que vingt-sept ans plus tard,

1. Traduction de M. Blaze.

dans un poëme dont il a fait le troisième acte de la deuxième partie du *Faust*, mais qui parut d'abord séparément, sous le titre de *Fantasmagorie classico-romantique*, *intermède pour la tragédie de Faust*.

Dans cet *acte* ou dans cet *intermède*, comme on voudra l'appeler, Gœthe entreprend, tout en continuant le cours de ses allégories, de donner une représentation dramatique de la rentrée d'Hélène au palais de Ménélas. Hélène n'est plus dans le royaume des Mères, la voici descendue dans la réalité des existences terrestres : elle va se mêler à la vie de Faust, sans catastrophe et sans explosion.

Nous la voyons d'abord à Sparte, devant le palais. Elle s'avance, entourée de captives troyennes, qui forment le chœur de cette tragédie renouvelée des Grecs. Elle confie à ces femmes les sentiments qui l'agitent à la vue de cette demeure, autrefois témoin de ses joies, aujourd'hui désolée, sinistre et presque menaçante. Y rentre-t-elle en reine, ou bien en captive destinée à payer de son sang la douleur du roi et les maux des Grecs? Elle l'ignore, Ménélas ne s'est pas expliqué; il lui a seulement dit, plutôt du ton d'un maître que du ton d'un époux, de faire les apprêts d'un sacrifice. Elle maudit le jour où le ravisseur phrygien porta la main sur elle, et déplore ce funeste don de la beauté qui, malgré son innocence (Gœthe la fait innocente comme Euripide), lui a valu une réputation si détestable. Quel que soit le sort qui

lui est réservé, elle l'attend sans lâche terreur, sinon sans émotion.

Au moment où elle met le pied sur le seuil, une figure effrayante se dresse devant elle : c'est Phorkyas, monstre hideux qui, dans le drame, joue le rôle d'une vieille intendante laissée par Ménélas à la garde du palais. Phorkyas insulte sa maîtresse, en qui elle ne veut voir qu'une épouse coupable, et lui déclare qu'elle est, avec les captives troyennes, destinée au sacrifice ordonné par le roi. Mais en même temps elle lui indique, à elle ainsi qu'à ses compagnes, un moyen de se sauver : c'est d'aller demander un asile aux Barbares du Nord qui, pendant l'absence de Ménélas, sont venus s'établir au milieu des montagnes de la Laconie. Toutes ayant consenti à chercher leur salut auprès de ces étrangers, un nuage les enveloppe, et, lorsqu'il s'est dissipé, elles se trouvent transportées dans un château féodal. Hélène reçoit les hommages des chevaliers, et leur chef, qui n'est autre que Faust, traîne à ses pieds le gardien de la tour, le vieux Lyncée, qui, chargé de faire sentinelle, n'a pas donné le signal convenu, et ainsi a empêché son seigneur d'aller au-devant d'elle. Mais Lyncée est moins coupable qu'il ne le paraît : il s'est laissé éblouir par la beauté d'Hélène, et, tandis qu'il se livrait à cette contemplation, « il a oublié ses devoirs de gardien, et son cor et son serment. » Hélène, aprés avoir demandé sa grâce, s'écrie : « Quelle fatale destinée me poursuit, que je

porte ainsi partout le trouble dans le cœur des hommes, qui, dès lors, ne tiennent plus compte ni d'eux-mêmes ni de rien! Par des rapts, par des séductions, par des combats, les demi-dieux, les héros, les dieux, oui, même les démons, m'ont égarée çà et là dans les ténèbres. Simple, j'ai troublé le monde; double, encore davantage; et maintenant, sous une triple ou quadruple apparence, j'apporte fléaux sur fléaux. » Faust essaye de la consoler; il la proclame sa dame, et lui donne tout pouvoir dans son château comme sur son cœur. Hélène va donc enfin être heureuse et tranquille; non, il lui reste une dernière épreuve : Phorkyas, la messagère de malheur, annonce l'arrivée de Ménélas, que suit une nombreuse armée. Faust appelle aux armes ses guerriers; enflammés par un regard d'Hélène, ils courent au combat et à la victoire. Hélène et Faust n'ont plus qu'à savourer en paix leur bonheur; de leur union féconde, comme autrefois de celle d'Hélène et d'Achille, naît un enfant beau, gracieux et svelte, qu'on prendrait pour un génie, et qui a nom Euphorion. Bientôt Euphorion disparaît, et après lui Hélène; Faust, resté seul, est enlevé dans les régions éthérées, où il plane jusqu'à ce qu'il plaise à l'imagination du poëte de l'appeler sur terre à d'autres aventures.

Nous laisserons aux commentateurs le soin d'expliquer dans le détail toutes ces allégories. Qu'il nous suffise d'en embrasser l'ensemble. Gœthe lui-même,

en plusieurs endroits de ses œuvres, avertit que la pensée générale qui préside à son drame, c'est l'utilité, la nécessité d'une conciliation entre l'école classique et l'école romantique. Hélène figure l'idéal de la première, Faust celui de la seconde; Euphorion, le produit de leur union, n'est autre que la poésie moderne, en la personne de son plus illustre représentant, lord Byron; la hideuse Phorkyas, c'est un des éléments nouveaux apportés par l'art moderne, le laid, que proscrivait sans rémission l'art ancien. « Je m'étonne, dit quelque part Méphistophélès lui-même aux Phorkyades, je m'étonne que nul poëte ne vous ait célébrées. Dites, comment cela se fait-il? Je n'ai jamais vu vos statues, mes révérendissimes. »

Nous voici ramenés au point de départ de cette étude. C'est sans doute une conciliation que Gœthe provoque et souhaite entre l'art moderne et l'art ancien; mais ce qui résulte de cette œuvre hardie, où l'art moderne se donne une si libre carrière, c'est la glorification de l'art ancien. « Y a-t-il donc, écrit-il à un ami (à Wilhem Riemer en 1826), au sujet de ce troisième acte, un point de vue plus haut et plus pur que celui de la littérature grecque et latine? » Qu'est-ce, en dernière analyse, que toute cette fantasmagorie *classico-romantique*, si ce n'est une sorte d'apothéose de la beauté, telle que l'a conçue l'art grec? Si poétique que soit la forme dont sont revêtues ces idées, le critique a ici le pas sur le poëte. En vain Gœthe a

fait preuve dans cette partie de son œuvre d'une puissance singulière : tout l'effort du génie ne saurait donner la vie à une pure abstraction. Dante seul semble l'avoir fait en créant Béatrix; mais Béatrix a vécu pour Dante, tandis que, dans l'allégorie d'Hélène, il n'y a pour Gœthe qu'un travail d'imagination érudite. Son vrai mérite n'est donc pas, à nos yeux, d'avoir créé une nouvelle Hélène, « double, triple, et quadruple, » comme il le dit lui-même, mais d'avoir admirablement senti et fait sentir le charme de l'Hélène antique.

VIII

Cette étude sur les transformations qu'a subies à travers les âges un type d'origine toute grecque, ne serait pas complète, si nous nous contentions de rechercher ce qu'il est devenu dans la poésie. Il nous reste à savoir ce que l'art en a fait. Certes, le portrait d'Hélène était pour un peintre ou pour un sculpteur un magnifique sujet : c'était l'occasion d'exprimer un idéal de beauté. Ainsi l'entendit Zeuxis. De même que Phidias, lorsqu'il travaillait à son *Zeus* ou à sa *Pallas Athéné*, avait l'imagination tendue et en quelque sorte les yeux fixés sur un type de beauté suprême, ainsi Zeuxis, pour donner dans un tableau un modèle accompli de la beauté féminine, résolut de faire le

portrait d'Hélène; et Cicéron, à qui nous devons cette remarque[1], nous apprend que, pour s'élever à la conception d'un tel modèle, ce grand peintre fit poser devant lui les cinq plus belles vierges de Crotone[2] : un décret du peuple l'avait autorisé à les choisir entre toutes les jeunes filles de la ville, et les noms de celles que le jugement de l'artiste distingua parurent dignes d'être transmis à la postérité par les poëtes. Preuve nouvelle de l'empire de la beauté chez les peuples grecs ou d'origine grecque.

Après celui de Zeuxis, l'antiquité ne nous fait connaître qu'un autre portrait d'Hélène; ce tableau était l'œuvre d'Eumélus, peintre grec établi à Rome sous l'empire; il excita, nous dit Philostrate[3], une telle admiration qu'on le jugea digne d'être exposé en plein Forum. Il ne faudrait pas s'étonner qu'Hélène eût rarement inspiré les artistes : car son portrait, à vrai dire, était une œuvre de fantaisie, qu'on ne pouvait plus facilement distinguer de l'image d'une Aphrodite, depuis qu'on avait fait d'elle une déesse. Il était naturel que les peintres aimassent moins à la représenter isolément que dans une des nombreuses scènes où la faisaient figurer les poëtes. Cependant il y a eu comme une iconographie traditionnelle des héros et

1. *De l'Invention*, II, 1.
2. C'est le sujet d'un tableau de Fr. Vincent, élève de Vien. (Musée du Louvre, école française, n° 639.)
3. *Vies des Sophistes*, II, 5.

des héroïnes de la guerre de Troie, et Raoul Rochette pensait avec raison qu'on peut en retrouver la trace en maint endroit des auteurs anciens. Pour nous borner à Hélène, on trouve çà et là des descriptions tellement précises de son genre de beauté, qu'il est difficile de n'y pas voir des souvenirs de quelque peinture ou de quelque statue. Malheureusement ces descriptions sont de l'époque byzantine, et se ressentent du goût de ce temps. La plus ancienne est du faux Darès[1], chez qui l'on trouve, entre autres détails, qu'elle avait la bouche petite et un signe entre les deux sourcils. Le moine Constantin Manassès ne parle pas de ce signe, mais, parmi les avantages qu'il attribue à Hélène, et qu'il énumère avec une foule d'épithètes emphatiques, il a soin de compter la beauté de ses sourcils. Un autre moine et chroniqueur byzantin, Cédrénus, en désaccord sur quelques points avec le faux Darès et avec Constantin Manassès, n'oublie pas cependant la beauté des sourcils : c'était, à ce qu'il semble, le trait saillant et traditionnel du visage d'Hélène. On peut d'ailleurs noter, dans ces descriptions, quelques signes particuliers qui trahissent l'influence de la mode sur l'appréciation des éléments de la beauté chez les femmes : Cédrénus nous dit, par exemple, qu'Hélène avait les cheveux bouclés et *d'un blond ardent*. Ce n'est pas Homère qui eût trouvé ce trait-là ; il est vrai qu'Homère, selon la judicieuse re-

1. Chap. XII.

marque de Lessing, ne commet pas la faute de s'engager dans des descriptions détaillées de la beauté. On se demande comment ces bons chroniqueurs byzantins ont, sans nécessité, chargé de semblables détails leurs rapsodies historiques. Sans doute, ils auront cru de leur devoir de fixer dans la mémoire des hommes des types qu'ils croyaient authentiques, les trouvant consacrés par de nombreuses œuvres d'art.

De ces œuvres, celles qui ont laissé le plus de souvenirs, et les seules dont il nous soit resté quelques traces, ce sont les peintures et les bas-reliefs qui représentaient des épisodes de la guerre de Troie. Que de fois peintres et sculpteurs ne se plurent-ils pas à reproduire des scènes si souvent chantées par les poëtes! Polygnote s'en était inspiré pour composer un chef-d'œuvre, qui était offert, dans le temple de Delphes, à l'admiration de tous les Grecs; et souvent d'humbles et obscurs artistes en figuraient la suite entière, destinée à être mise sous les yeux des enfants, dans les gymnases ou dans les écoles. Cherchons donc, parmi les peintures et les bas-reliefs qui nous sont parvenus de l'antiquité, un reflet des poëmes sur la guerre de Troie, et en particulier des légendes sur Hélène. Toutes ces œuvres méritent l'attention des archéologues; et, bien qu'elles n'appartiennent pas en général aux belles époques de l'art, plusieurs d'entre elles se recommandent à l'admiration des hommes de goût.

Ce sont d'abord des représentations allégoriques. Quelquefois Hélène s'y trouve entre Ménélas et Pâris[1], comme dans sa légende. Un miroir étrusque, d'une belle et harmonieuse composition, montre Ménélas lui offrant un collier en présence de Vénus, à qui elle semble demander conseil en tendant les mains vers elle[2]. Ses amours avec Pâris ont sans doute bien souvent tenté les artistes, et il nous en reste des représentations assez nombreuses. Dans une des peintures des Thermes de Titus, on voit Hélène assise, et, vis-à-vis d'elle, Pâris, qui prend une flèche des mains d'Éros, placé entre les deux amants[3]. Un remarquable bas-relief, bien des fois reproduit et expliqué par les antiquaires[4], offre une allégorie bien plus ingénieuse et un tableau bien plus complet. Près d'une stèle surmontée d'une statue de la *Persuasion*, est assise Hélène, fort jeune et d'apparence délicate, à côté d'Aphrodite, qui la domine de toute la tête et lui a passé les bras autour du cou, montrant ainsi, avec sa tendresse, son désir de gouverner le cœur de sa protégée. En face d'elles s'avance Pâris, conduit et encouragé de même par Eros, tandis que, de l'autre

1. Voir Creuzer, trad. de M. Guigniaut, t. IV, n° 824; et de Witte, *Collection de vases peints du prince de Canino*, n° 129.

2. Inghirami, *Galleria Omerica*, t. III, pl. XVI.

3. Winckelmann, *Monuments antiques inédits*, n° 114.

4. Winckelmann, *Monuments antiques inédits*, n° 115; Tischbein, *Figures d'Homère dessinées d'après l'antique, avec les explications de G. Heyne*, trad. par Ch. Villiers; Inghirami, *Galleria Omerica*, t. Ier, pl. X, etc., etc.

côté, trois Muses s'apprêtent à célébrer l'hyménée. L'idée de ce bas-relief est ingénieuse, et l'exécution en est parfaite ; on y admire surtout l'attitude décente et pensive d'Hélène, qui ramène à elle un pan de sa robe, et dont les yeux baissés trahissent une lutte intérieure.

Nous n'oserions pas affirmer que les artistes anciens aient toujours représenté avec le même charme de pudeur les amours de Pâris et d'Hélène. Mais il est certain qu'ils n'ont jamais fait d'Hélène un type sensuel, comme Léda ou Danaé. Si, des représentations allégoriques, nous passons aux scènes historiques ou dramatiques figurées dans les œuvres d'art que nous a laissées l'antiquité, nous y trouvons Hélène heureuse avec Pâris, mais non sans une certaine gravité : ce sont des époux autant que des amants. C'est le caractère d'un vase peint où l'on voit Hélène, une fleur à la main, s'entretenant familièrement avec Pâris[1] ; c'est aussi celui d'un fort beau camée qui représente Penthésilée, reine des Amazones, venant leur offrir son secours. Hélène et Pâris sont assis sur le même siége ; Hélène a le bras droit passé autour du cou de Pâris, et, de la main gauche, elle soulève son voile[2]. La scène de l'enlèvement nous apparaît tout idéalisée dans un bas-relief presque aussi remarquable que celui

1. De Witte. ouvrage cité, n° 115.
2. Voir, au Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque impériale, le n° 104.

que nous avons déjà cité. On amène Hélène à Pâris, assis près du vaisseau phrygien; Hélène, sur qui se concentrent tous les regards, écarte son voile avec un mouvement plein de grâce, pour voir le ravisseur, comme aussi pour être vue; et ils restent l'un et l'autre immobiles, dans une sorte de contemplation muette[1]. Une terre cuite du musée Napoléon III donne de cette scène une représentation moins idéale, et cependant, sur le char qui l'entraîne, Hélène paraît plus pensive que joyeuse[2].

Si les situations qui ne sont pas empruntées à Homère nous la montrent sous ce jour, qu'était-ce donc dans les scènes tirées de l'*Iliade?* Il est à regretter qu'une seule nous soit parvenue parmi les monuments d'antiquité figurée. C'est celle du VI[e] livre, la visite d'Hector à Pâris, qui vient lui reprocher, en présence d'Hélène, d'avoir déserté le combat. Nous en avons deux représentations, l'une sur un vase étrusque, l'autre sur un précieux manuscrit de l'*Iliade*, qui paraît remonter à une époque très-reculée, au moins au cinquième siècle. Dans cette dernière peinture, qui est d'un goût tout à fait antique, Hélène, toujours représentée vêtue de la manière la plus décente, est assise sur un lit de repos, à côté de Pâris; et comme Hector paraît adresser à son frère d'assez

1. Tischbein, ouvrage cité, p. 24 et planche.

2. Voir, dans la grande salle des bas-reliefs étrusques, le n° 127.

vifs reproches, elle détourne les yeux de son indigne amant[1]. L'autre peinture est d'un style un peu archaïque, mais si les formes sont moins belles que dans la précédente, il y a plus de mouvement : tandis qu'Hector, debout, parle à Pâris assis, et présente une lance à son frère, peu empressé à la recevoir, Hélène, debout, elle aussi, coiffée d'un diadème et couverte d'un ample vêtement, lui offre d'une main un glaive et de l'autre lui montre le héros, comme un vivant reproche du passé et un exemple pour l'avenir[2].

De même que la poésie, l'art s'est plu à présenter comme autant de triomphes pour Hélène les scènes où elle paraît en face ou à côté de Ménélas, après la prise de Troie. Il ne s'est pas borné, non plus que la poésie, aux situations indiquées par Homère dans l'*Odyssée;* il n'a pas seulement peint Hélène offrant le népenthès aux jeunes hôtes de Ménélas, Télémaque et Pisistrate[3]. Un des bas-reliefs qui ornaient le fameux coffre consacré à Olympie par Cypsélus représentait Ménélas se jetant sur Hélène le glaive à la main, mais aussitôt désarmé par un regard de l'infidèle[4]. C'est une scène qu'on retrouve souvent sur les vases peints et que

1. Inghirami, *Galleria Omerica*, t. Ier, pl. LXXXVII, d'après la belle publication de ce manuscrit due au cardinal Angelo Maï. (*Iliadis fragmenta antiquissima cum picturis*, 1819, in-fol.)

2. Inghirami, t. II, pl. CCLI.

3. Peinture des thermes de Titus. (Winckelmann, *Monuments antiques inédits*, et *Histoire de l'Art chez les Anciens*, t. II, p. 319, trad. Huber.)

4. Pausanias, liv. V, chap. XVIII.

nous représente un miroir étrusque conservé au *British Museum :* on y voit l'épée s'échapper des mains de Ménélas, et Aphrodite intercéder pour Hélène ; réfugiée au pied d'un autel, la belle Lacédémonienne a l'air de compter sur la puissance de ces charmes au moins autant que sur celle de la divinité qu'elle implore[1]. Un bas-relief en terre cuite, un des plus beaux sans contredit du musée Napoléon III, la représente ramenée à Sparte, par Ménélas, sur un char attelé de quatre chevaux rapides ; rien n'égale la noblesse de son attitude, la fermeté avec laquelle elle tient elle-même les rênes, et cet air confiant qui montre assez combien elle est sûre du cœur de son époux[2]. Des artistes anciens, dont les œuvres sont perdues, avaient cherché à rendre plus sensible encore cette puissance victorieuse de la beauté, mais ils l'avaient fait d'une manière différente selon le goût des époques. Parmi les bas-reliefs qui ornaient au cinquième siècle le Zeuxippe, gymnase de Byzance, était un groupe d'Hélène rendue à Ménélas, dont la description nous a été laissée par le poëte Christodore : elle nous donne l'idée

1. Millin, *Peintures antiques vulgairement appelées étrusques*, t. I[er], pl. XXV ; Inghirami ; *Galleria Omerica*, 1. I[er] ; Raoul Rochelle, *Monuments inédits*, p. 338 ; de Witte, *Vases peints et bronzes du prince de Canina*, n° 150 ; Bœckh, *Corpus Inscript. græcarum*, n° 841 ; *Menelao ed Helena, specchia graffito del Museo Britannico*, da Rinaldo Kekulé (*Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica*, t. XXXVIII, *Roma*), etc.

2. Voir, dans la deuxième salle des bas-reliefs en terre cuite, le n° 106.

d'une scène voluptueuse. Il n'en était pas de même au temps où le grand art régnait en Grèce. Dans la célèbre peinture de Polygnote sur la prise de Troie, on voyait, entre autres épisodes, Hélène au milieu de trois femmes, captives comme elle, et ces trois femmes paraissaient contempler la beauté d'Hélène[1]. N'était-ce pas assez faire entendre de quel œil la devait regarder Ménélas?

C'est toujours pour les modernes une épreuve périlleuse que de toucher aux figures antiques; il y a, pour l'art grec surtout, un sentiment instinctif que rien ne remplace. Le plus souvent, on fait de l'antique de fantaisie, ou l'on tombe de l'imitation dans le pastiche. Il ne faut donc pas s'étonner si les artistes modernes n'ont pas toujours été heureux dans les représentations qu'ils ont données d'Hélène; c'était un des types qu'il leur était le plus difficile de rendre. Assurément, on ne s'attend pas à trouver l'Hélène d'Homère, de Zeuxis ou de Polygnote dans les naïves miniatures du *Roman de Troie*, au treizième siècle, ni dans les plus naïves gravures sur bois d'une *Iliade* traduite en grec moderne et publiée à Venise au treizième siècle[2]. On pourrait l'espérer plutôt de deux dessins attribués à Raphaël, et dont l'un a été gravé par son ami Marc Antoine; tous les deux représentent

1. Pausanias, liv. X, chap. xxv.

2. *Homeri Ilias in versus græcos vulgares translata a Nic. Lucano.* Venel., in-4°, 1526.

l'*Enlèvement d'Hélène;* toutefois, si le nom d'Hélène n'était pas sur le titre des gravures, personne ne l'y mettrait; on se contenterait de reconnaître dans ces deux scènes beaucoup de mouvement, une habileté à grouper les personnages et une science de dessin qui dénotent, sinon la main du maître, au moins son école[1]. D'ailleurs, si grand que soit Raphaël, il ne procède pas directement de l'art grec; son *Ecole d'Athènes* suffit pour prouver qu'il a moins étudié les œuvres des artistes athéniens qu'il ne les a devinées et renouvelées de génie. Sans être un Raphaël, notre David était, par de certains côtés, plus capable de reproduire des scènes grecques; mais les scènes romaines convenaient bien mieux à son genre de talent, et les critiques ont été d'accord pour déclarer que l'auteur du *Serment des Horaces* avait fait fausse route en peignant les *Amours de Pâris et d'Hélène;* il a voulu faire une peinture voluptueuse, mais l'effort se trahit partout, et le charme n'y est pas. Que dirons-nous du tableau de M. Delorme (*Hector reproche à Pâris sa lâcheté*[2]), sinon qu'il ne faut pas demander à un élève de Girodet un sentiment bien profond de l'art grec? S'il appartenait à quelqu'un de nos artistes de traiter un tel sujet c'est, ce semble, à M. Ingres,

1. Voir Passavant, *Raphaël d'Urbin*, trad. Paul Lacroix, 2e vol., p. 590. — Landon, *Vies et OEuvres des Peintres les plus célèbres de toutes les époques*, pl. CXIV et CDXIII.

2. Ce tableau, qui est du Salon de 1827, a longtemps figuré au musée du Luxembourg, et est en ce moment au musée d'Amiens,

et il est à regretter qu'il n'ait pas marqué de son empreinte quelque scène du poëte dont il a peint l'*Apothéose*.

L'honneur de s'être véritablement inspiré d'Homère appartient tout entier à Prudhon qui, dans un admirable dessin, a représenté la scène qui termine le IIIe chant de l'*Iliade*, Hélène et Pâris réconciliés par Aphrodite. Cette œuvre n'a pas seulement été reproduite par la peinture, elle a échauffé l'imagination d'un écrivain dont la plume est un pinceau. Voici comment, au début de remarquables pages sur Hélène[1], M. Paul de Saint-Victor apprécie cette composition. « Hélène, fièrement drapée dans les grands plis de ses voiles, rejette avec mépris les molles caresses de Pâris, qui la convie au plaisir. Mais Vénus ironique, presque menaçante, la pousse des deux mains vers le lit adultère comme dans un piége tendu par les dieux. Je rêvais devant cette figure d'une expression chaste et triste; elle me révélait une nouvelle Hélène, non moins belle et plus touchante que celle de la tradition vulgaire, une Hélène victime, souffrante, obsédée, résistant à Vénus, entraînée par elle, vouée aux excès de l'amour comme une esclave à de rudes labeurs. Hélène représente la beauté passive, innocente des ravages qu'elle cause et des maux qu'elle suscite; car Vénus s'attache à elle sans la posséder. Le trouble qu'elle porte dans le sein des

1. *Hommes et Dieux*, I, IV.

hommes n'agite point son cœur. Elle est froide comme le sont les beautés parfaites, destinées à ravir les yeux plutôt qu'à troubler les sens, et pour lesquelles l'amour ne devrait être qu'une contemplation. » Tous ceux qui ont vu le dessin de Prudhon, ou du moins la gravure de ce dessin, souscriront à ce jugement; tous ceux qui connaissent l'Hélène d'Homère en retrouveront les principaux traits dans l'œuvre éminente de l'artiste et dans les appréciations élevées du critique.

Nous ne parlerons que pour mémoire des nombreux dessins que le goût des vignettes a fait composer au dix-huitième et au dix-neuvième siècle sur l'*Iliade* et l'*Odyssée*, et que la gravure a reproduits pour *illustrer* les éditions ou les traductions d'Homère. Tout ce que nous avons vu en ce genre de Picart, de Schoonebeck, de Marillier, de Nenci, de Fuseli, Singleton, Westall et autres dessinateurs ou graveurs, peut être estimé des amateurs de vignettes pour une certaine dextérité de crayon ou de burin; mais les meilleures de ces productions n'ont rien à voir avec l'art grec, et quelques-unes tomberaient sous le coup de la loi des Béotiens, qui défendait d'enlaidir. L'ombre d'Hélène n'aurait pas toujours à se louer de nos modernes artistes, de ceux-là mêmes qui, comme John Flaxman en Angleterre, et récemment en Allemagne M. Genelli, ont cherché à s'inspirer de l'art antique pour retracer les principales scènes des poëmes d'Ho-

mère. M. Genelli en fait une bonne bourgeoise de Stuttgart ou de Tübingue[1]; substituer le type germanique au type grec, quel affront à la belle Lacédémonienne! L'Hélène de M. Clesinger a de la noblesse dans le maintien et un certain air de tristesse rêveuse qui semble la faire procéder de celle de Prudhon: mais elle est hautaine plutôt que dominatrice, jolie plutôt que belle; cette statue n'a pas le type grec, et, bien qu'elle soit datée de Rome (1865), on la prendrait pour celle de quelqu'une de nos séduisantes parisiennes, qui aurait eu la fantaisie de se faire représenter sous un costume antique. Les compositions de Flaxman sont bien plus dans le goût de l'art grec, et elles méritent la réputation dont elles jouissent depuis un demi-siècle pour la pureté du trait et l'harmonie des lignes; mais Hélène ne l'a pas heureusement inspiré, et, dans les trois scènes homériques où il l'a fait figurer, elle est gracieuse, mais insignifiante. Ce n'est pas là l'Hélène d'Homère.

L'antiquité ne nous a laissé aucune représentation de la scène des murs de Troie, au troisième livre de l'*Iliade*, et il est singulier que ce sujet n'ait tenté aucun des peintres ni des dessinateurs modernes. C'est une lacune dont s'aperçut, dès le siècle dernier, le comte de Caylus, et, dans le désir de la voir combler, il proposa aux artistes de son temps un sujet de tableau

1. *B. Genelli's Umrisse zum Homer mit erlaüterungen von Dr Fœrster*. Stuttgart, 1844.

ainsi conçu : « Hélène, couverte d'un voile blanc, paraît au milieu de plusieurs vieillards, au nombre desquels est Priam, distingué par les marques de la royauté. L'artiste doit s'attacher à faire sentir le triomphe de la beauté par l'avidité des regards et par tous les témoignages d'admiration marqués sur le visage de ces hommes glacés par l'âge. » Lessing goûte médiocrement l'idée de Caylus. Il met au défi l'artiste le plus habile de traiter d'une manière satisfaisante le tableau qu'indique l'archéologue français; il s'égaye de cette *avidité de regards* que l'on conseille de peindre sur le visage *de ces hommes glacés par l'âge ;* il objecte le *turpe senilis amor*, et fait observer avec raison qu'un vieillard, dont l'œil décèle les désirs de la jeunesse, devient un objet de dégoût. Mais était-ce donc là le caractère de la scène de l'*Iliade?* Lessing n'a pas de peine à prouver le contraire[1]. Que penser d'un admirateur d'Homère qui propose de peindre les vieillards de l'*Iliade* dans le goût des juges de Phryné, tels que les a représentés M. Gérome?

Ce n'est pas ainsi qu'Homère a conçu et que l'antiquité tout entière a compris la figure d'Hélène : elle inspire l'admiration et non les vulgaires convoitises. Elle représente la beauté idéale, selon les anciens, qui est avant tout la beauté plastique. Quoique la beauté morale ne lui fasse pas défaut, elle n'est pas

1. *Laocoon*, chap. XXII.

encore le dernier mot de la poésie et de l'art. La femme selon le spiritualisme et le christianisme a été représentée par Dante, lorsqu'il a créé Béatrix, c'est-à-dire un type de beauté et de pur amour qu'avait conçu Platon, mais que, chez les anciens, aucun poëte, aucun artiste n'avait pleinement réalisé. Le vrai peintre de l'idéal de la beauté plastique a été Zeuxis, composant la beauté d'Hélène des beautés réunies de plusieurs jeunes filles, et, par l'étude des traits et des formes de chacune, cherchant à s'approcher de l'idée qu'il avait conçue du beau parfait. Un grand artiste de nos jours a-t-il voulu figurer l'idéal de la beauté morale, il a peint Béatrix, c'est-à-dire la beauté rayonnante de vertu, capable de concevoir et d'inspirer les hautes pensées, levant les regards vers le ciel comme vers une patrie où la rappellent tous ses vœux.

TROISIÈME ÉTUDE

LA CARICATURE ET LE GROTESQUE

DANS LA POÉSIE ET L'ART DES GRECS

LE LAID PROSCRIT PAR LES GRECS

DANS LA PLASTIQUE ET LES ARTS DU DESSIN

I. Les Grecs aimaient trop le beau pour avoir goûté le grotesque, surtout dans la plastique et les arts du dessin. — Le peintre de caricatures, Pauson, contemporain d'Aristophane, vit pauvre et décrié. — Loi des Béotiens contre la caricature. — Ce qui nous reste de l'antiquité, en fait de peintures et de statuettes grotesques, n'appartient pas à l'art grec proprement dit, mais à l'art gréco-romain. — II. La comédie, surtout la comédie ancienne, est, pour les Grecs, le vrai domaine du grotesque. — Aristophane fait à sa manière la caricature de son temps. Tout d'abord il se sert pour cela du masque et du costume. — Caricature des dieux, des généraux, des hommes d'État, des philosophes, des poëtes tragiques, des juges, du peuple lui-même. A côté de ces caricatures, caractère poétique de la fantaisie d'Aristophane : les *Nuées*, les *Oiseaux*. — Ce mélange du grotesque et du gracieux ou du sublime se rencontre encore, mais par exception, chez les poëtes grecs : le grotesque chez Homère et les tragiques ; le *Drame satyrique*. Grotesque prosaïque de Lucien. — III. Pourquoi les anciens étaient, sur la question du beau, plus exclusifs dans les arts du dessin que dans la littérature. *Segnius irritant*

animos demissa per aurem, etc. — Dans les arts du dessin, ceux qui exigent un travail soutenu sont ceux qui se prêtent le moins au grotesque, qui suppose l'improvisation. — Le beau classique, expression idéale de la vie. — IV. La plus ancienne caricature que nous ayons, et qui paraisse se rattacher à l'art grec, est tout au plus de l'époque macédonienne : c'est le temps de la *Rhyparographie*. — Ne pas prendre l'archaïque ou l'affectation d'archaïsme pour le grotesque. — V. La caricature fleurit dans l'art gréco-romain : nombreux spécimens qui nous en sont restés. Le type de *Pulcinella* dans une terre cuite du Musée Napoléon III. — Procédés ordinaires de la caricature : rapetisser, supprimer les proportions, travestir l'homme en bête. — Si la caricature a jamais été une puissance, ce n'est pas dans les temps anciens.

I

Le temps n'est plus où Boileau proscrivait le burlesque, où le grand roi, trouvant dans un de ses châteaux des toiles de Callot ou de Téniers, disait avec dédain : « Otez-moi ces magots ! » Il est aussi passé, le temps où l'école romantique croyait de bonne foi avoir inventé le grotesque. On se rappelle cette *Préface* de *Cromwell*, qui fut, pour l'école littéraire opposée à l'antiquité au nom du moyen âge, ce qu'avait été autrefois, pour une école contraire, le manifeste de Joachim Du Bellay. Un puissant esprit, complétement dénué de mesure, qui ne recule devant aucun paradoxe, pourvu que ce paradoxe ait un air grandiose, pour qui l'énergie de l'affirmation et la vigueur du style remplacent le plus souvent la solidité

des preuves et la justesse de la pensée, y traitait, au milieu d'une foule d'autres questions, celle du grotesque dans la littérature et dans l'art. A l'entendre, le grotesque était un élément tout moderne, issu des lumières qu'avait jetées le christianisme sur notre double nature; le grotesque datait de Shakespeare et de l'art gothique. Depuis ce temps, on a fait de grands progrès dans l'étude de l'antiquité : les disciples la connaissent mieux que le maître. MM. Meurice et Vacquerie y ont découvert le grotesque, même dans la tragédie; voici maintenant M. Champfleury, le romancier réaliste, qui se fait fort de montrer partout le grotesque chez les anciens, jusque dans l'art grec.

Si les conclusions de l'*Histoire de la Caricature antique*[1] étaient admises, il ne manquerait plus rien à l'antiquité pour être entièrement réhabilitée aux yeux des romantiques les plus obstinés : le dix-septième siècle seul resterait frappé d'anathème; encore serait-il fait exception pour La Fontaine et Molière. Mais certains hommages sont plus compromettants que

1 Un vol. in-18. Paris, 1865; 2e édit., 1867. Selon nous, l'histoire de la caricature dans l'antiquité grecque ne saurait fournir le sujet d'un livre, même quand on aurait en main toutes les pièces. Ce ne peut être que l'objet d'un chapitre tout au plus dans une histoire générale de la caricature, et, en ce sens, M. Thomas Wright me semble être plus dans le vrai que M. Champfleury, lorsqu'il ne donne qu'un chapitre sur vingt-huit à la caricature grecque ou prétendue grecque, et un autre à la caricature romaine, dans son beau livre : *An History of Caricature and grotesque in literature and art*, in-8°, 1845, London.

les plus vives attaques ne sont dangereuses. M. Champfleury est un homme d'esprit; c'est un Gaulois qui descend en droite ligne de Rabelais et de Scarron. Il faut reconnaître aussi que « les grands bains d'érudition » qu'il vient de prendre lui ont profité à merveille, et qu'il a fait, dans son *Histoire de la Caricature antique*, un livre agréable, qui figurera, sans trop de désavantage, à côté de ses meilleurs romans. Les gens du monde y trouveront l'instruction qui leur plaît, c'est-à-dire des choses nouvelles pour eux, présentées avec aisance et sans le moindre pédantisme. Toutefois, sans diminuer le mérite et sans nier l'agrément du livre de M. Champfleury, je voudrais prémunir le public auquel il s'adresse contre ce que sa hèse a d'excessif, et, par suite, d'erroné.

L'auteur de l'*Histoire de la Caricature antique* a ses raisons pour faire remonter le plus haut possible le règne du grotesque, et pour en étendre indéfiniment les limites. Il semble qu'il soit jaloux de multiplier les quartiers de noblesse du genre qui a ses préférences. Mais il faut s'entendre. Que le grotesque ait été connu et bien connu de toute l'antiquité, c'est ce que prouve le plus léger coup d'œil jeté sur ses œuvres, et M. Champfleury sait fort bien que, sur ce point, il ne serait pas le premier à rétablir la vérité des faits. Aussi, comme il n'a nul goût pour les chemins battus, ne s'en tient-il pas là, et a-t-il soin, pour être neuf, de circonscrire la question. Il se pose résolûment

dans le domaine de l'art. Reprenant une boutade de Wieland contre Winckelman [1], et s'appuyant, comme il le dit lui-même, « sur quelques rares monuments de l'antiquité bien éloignés du fameux beau classique, » il ne craint pas d'affirmer que la Grèce a eu ses peintures et ses sculptures grotesques, comme elle a eu les œuvres pleines de majesté ou de grâce des Phidias et des Zeuxis, et qu'il a été donné aux unes comme aux autres, non-seulement d'inspirer le génie des artistes, mais d'obtenir les applaudissements d'un public d'élite. Il va même plus loin, et il prétend montrer que le grotesque n'a été étranger ni à l'art égyptien, ni à l'art assyrien. Je laisse à d'autres le soin d'examiner si les œuvres auxquelles M. Champfleury assigne un caractère satirique ne sont pas des dessins symboliques, où des animaux sont mis en scène par respect pour la figure humaine. Je leur laisse également le soin de rechercher si celles de ces œuvres qui pourraient être en effet des satires remontent à une bien haute antiquité. Je me borne à me placer au point de vue de l'art grec, qui est plus particulièrement mis en cause dans la préface et dans la suite du livre.

De ce point de vue, je ne crains pas de le dire, la thèse de l'*Histoire de la Caricature antique* n'est pas soutenable.

N'en déplaise à Wieland et à M. Champfleury, le

1. Article du *Mercure allemand*, cité par M. Champfleury dans la Préface de sa 1re édition.

point de vue de Winckelman est le seul d'où il soit possible d'envisager l'art grec. L'art, pour les Grecs, n'était pas seulement l'imitation de la nature : là où leurs artistes trouvaient la beauté, ils l'imitaient ; où elle était imparfaite, ils la relevaient par le sentiment toujours présent et vif d'une beauté idéale. Quant au laid, ils s'abstenaient, en général, de le reproduire. Pour s'inscrire en faux contre le portrait traditionnel qu'on fait d'Ésope, il suffit au savant auteur de l'*Iconographie grecque*, M. Visconti, d'établir qu'Ésope avait une statue à Athènes : jamais, dit-il avec raison, les Athéniens n'eussent élevé dans leur ville une statue à un homme contrefait ; c'est plus tard que, par suite de l'opinion généralement répandue que les bossus sont d'ordinaire gens d'esprit, on se représenta ainsi l'auteur de tant d'apologues populaires en Grèce.

Cette manière d'argumenter ne saurait être du goût de M. Champfleury, qui ne manquera pas d'y voir une preuve nouvelle du fanatisme classique. Selon lui, nier le laid et le grotesque dans l'art grec, c'est nier l'évidence. Voyons donc ce qu'il faut croire de cette évidence.

M. Champfleury veut bien reconnaître qu'il n'a pu recueillir que « quelques rares monuments de l'art grec. » Nous ne nous armerons pas contre lui de leur rareté, car cela peut tenir aux ravages du temps. Mais ces monuments eux-mêmes appartiennent-ils à l'art

grec? Sont-ils de la belle époque? Poser cette question, c'est la résoudre. Il est trop certain qu'il ne nous est rien resté en ce genre qui puisse être rapporté au siècle de Périclès : tout ce que nous avons est d'une époque relativement récente; nous l'avons tiré des villes romaines d'Herculanum et de Pompéi. Les artistes étaient Grecs, sans doute, pour la plupart, mais ils ne représentaient que l'art grec dégénéré. Que M. Champfleury ne se hâte donc pas de triompher en nous montrant toutes les vignettes dont il lui a plu d'orner son livre, et qui n'en font pas le moindre agrément. Tout cela n'a pas plus de rapport avec ce qu'on appelle l'art grec, que les tableaux de M. Courbet n'en ont avec l'art français, dont Lesueur et Poussin seront toujours reconnus comme les maîtres.

Que M. Champfleury intitule donc ces vignettes comme il lui plaira, je ne réclame pas; qu'il les dise faites d'après des *fresques antiques*, des *médailles antiques*, des *bronzes antiques*, je n'y contredis pas. Mais s'il les range parmi les œuvres de l'art grec, je l'arrête, et je le prie de prouver son dire. Il en serait fort en peine.

Tout cela, en effet, appartient à l'époque romaine et se rattache à ce que l'on peut appeler l'art gréco-romain. C'est à cet art que se rapportent aussi la plupart des hommes et des œuvres que cite Pline l'Ancien dans ces précieux chapitres de son *Histoire naturelle*, où il nous a laissé tant et de si curieux

renseignements sur l'histoire de l'art dans l'antiquité[1]. Pline signale bien aussi un assez grand nombre de monuments de l'époque macédonienne; mais, sur ceux du siècle de Périclès, il donne fort peu de détails, et cela se comprend : la plupart d'entre eux avaient déjà péri.

On voit ce qu'il faut penser de ces monuments de l'art grec, dont fait si grand bruit la préface de l'*Histoire de la Caricature antique.* Est-ce à dire, cependant, que jamais artiste grec n'ait fait ni sculpture, ni peinture, ni dessin grotesque? Je n'ai garde de le prétendre. Ce serait tomber dans une exagération d'un autre genre. Le peintre Pauson est, à lui seul, un témoin du contraire. Mais ici encore je ferai mes réserves. Que ce peintre oublié ait toutes les tendresses de M. Champfleury, je ne saurais le trouver mauvais. Aussi bien, ce n'est pas ce qui importe. Mais voyons comment ce Pauson était apprécié par les Grecs; cela nous montrera s'il est vrai que le grotesque dans l'art fût, chez les Grecs, en si grande faveur.

Et d'abord, qu'était-ce que cet artiste, qui a l'honneur d'occuper, dans l'*Histoire de la Caricature antique*, deux chapitres sur vingt-quatre[2]? C'était un pauvre hère, qui, paraît-il, aurait été méconnu de

1. Liv. XXXIII-XXXVI.

2. Vingt-six dans la 2e édition. Il est question de Pauson dans le IIe et le IIIe.

son siècle (ce siècle était celui de Périclès), et auquel la plume qui a écrit les *Bourgeois de Molinchart* a cru devoir une réhabilitation. Cette réhabilitation (car c'en est une) prouve déjà combien est mal fondée l'opinion de M. Champfleury sur l'art grotesque chez les Grecs, au temps de Périclès. Car Pauson est le seul artiste de cette époque qui ait laissé un nom en ce genre, et il a besoin d'être défendu, non pas seulement contre l'oubli de la postérité, mais contre le mépris de ses contemporains. Oui, le mépris de ses contemporains. Aristote en témoigne un siècle après; et il ne faut pas se rejeter sur la gravité du personnage, ni affecter de trouver tout simple que l'auteur de la *Métaphysique* n'appréciât que médiocrement des caricatures. Ce n'est pas en son nom seulement que parle Aristote; ses expressions sont celles d'un homme qui énonce moins son jugement qu'il ne rapporte celui de tout le monde[1].

Le génie d'Aristophane n'est guère le même que celui d'Aristote, et son trait distinctif est loin d'être la gravité; eh bien! Aristophane juge de Pauson comme Aristote, avec cette différence, toutefois, qu'il le traite plus mal. Il use, envers lui et contre lui, de toutes les licences de l'ancienne comédie; il n'y a pas d'épigramme, d'injure même, qu'il lui épargne; tout lui est bon pour faire rire de Pauson, tout, jusqu'à sa

1. *Poétique*, chap. II; *Politique*, V, 5.

gueuserie[1]. Cette gueuserie de Pauson, « le peintre burlesque, » comme aime à l'appeler M. Champfleury, est une preuve que son art n'était pas goûté des Athéniens; chez eux, il n'y avait pas de fortune à faire avec des caricatures.

C'était bien pis chez les Béotiens ; ils proscrivaient la caricature par une loi[2]. M. Champfleury ne sera sans doute pas fâché de trouver les Béotiens parmi les adversaires du grotesque : sots amateurs de la beauté, dira-t-il, qui ne voyaient pas que la caricature n'est pas une manière d'enlaidir par l'imitation, mais de faire ressortir aux yeux les ridicules et les travers!

Libre à l'historien ou, pour mieux dire, au panégyriste de la caricature, de voir dans ce fanatisme de la beauté une preuve de manque d'esprit, de *béotisme*. Pour quiconque croit, sans dédaigner la caricature, qu'il y a des manifestations de l'art plus hautes et plus heureuses, un peu d'exclusion en ce sens sera autrement jugé. D'ailleurs, l'exclusion du grotesque n'a pas dépassé, chez les Grecs, de justes limites. Le tort de M. Champfleury est de vouloir trop prouver. Dans l'ardeur de ses recherches et dans la joie de ses prétendues découvertes, il confond les époques et les genres. Il cite indistinctement des tableaux, des fresques, des statuettes, des bronzes, des terres cuites, des pierres gravées, des mosaïques, des croquis tracés

1. *Acharniens*, v. 854 ; *les Thesmophores*, v. 949 ; *Plutus*, v. 602.
2. Voir l'*Étude* précédente, p. 143.

au stylet comme ceux qui ont été trouvés sur les murs de Pompéi, et qu'a publiés le P. Garucci sous ce titre: *les Graffiti de Pompéi*. Nous avons déjà distingué les époques; pour les genres, il y a de même des différences essentielles à établir, qui ne pouvaient échapper au goût délicat et mesuré des Grecs. La caricature ne leur était pas inconnue, à coup sûr, mais ils lui traçaient des limites; et c'est sans doute pour avoir ignoré ou méconnu ces limites, que le pauvre Pauson s'est vu si maltraité; c'est pour en assurer le respect que les Béotiens n'ont pas cru inutile d'ajouter un décret aux lois de leur république.

II

Puisque M. Champfleury était en quête de grotesque, qu'il me permette de lui dire qu'il ne l'a pas cherché, dans l'antiquité grecque, là où il se trouvait. C'est dans la comédie qu'il aurait pu puiser à pleines mains. Mais il est trop passionné pour son sujet. Le croirait-on? Voici un écrivain de talent, un romancier justement estimé, qui aspire au titre de peintre de mœurs; et c'est lui qui chante, en l'honneur de la caricature, le dithyrambe qui suit:

Qui châtiera les vieillards libidineux, les égoïstes, les avares, les gourmands, les lâches? La caricature.

Qui montrera les bassesses des courtisans? La caricature.

Qui peindra la sottise des gens d'argent? La caricature.

Qui, d'un trait de crayon, bafouera les puissants et enlèvera, pour montrer leurs petitesses, les riches oripeaux qui les recouvrent? La caricature.

Qui châtiera, en une suite de feuillets improvisés, une époque adonnée au culte du veau d'or? La caricature.

Qui, par une indication brève et cruelle, indiquera le châtiment futur réservé aux oppresseurs d'une nation? La caricature.

Etc., etc.

Sans méconnaître la puissance de la caricature, on peut croire que M. Champfleury l'exagère fort ici. Il ne voit que la caricature, il ne pense qu'à la caricature, il ne connaît que la caricature. On dirait La Fontaine qui vient de lire Baruch. Mais qu'est-ce donc que la satire? Qu'est-ce donc que la comédie? Et le roman, le roman de mœurs, M. Champfleury est vraiment trop modeste de l'oublier. Non, ce n'est pas à la caricature qu'il est donné de châtier le mieux, par de grotesques peintures, les travers et les vices de l'humanité. La plume du poëte satirique, du pamphlétaire, du poëte comique et du romancier, est bien autrement puissante que le crayon du caricaturiste le plus habile. Qu'on me cite un album de Gavarni qui fasse sur l'esprit une impression aussi profonde et aussi durable qu'une comédie de Molière ou un roman de Balzac. Combien la caricature a-t-elle créé de types populaires? Et ces types peuvent-ils entrer en parallèle avec les grotesques de la littérature, les Don Qui-

chotte, les Harpagon, les Diafoirus, les Pourceaugnac, les Turcaret, les Goriot, les Grandet? La caricature n'est qu'une partie de l'art grotesque, et quoi qu'on dise, ce n'en est que la moindre expression.

La comédie aurait dû, ce me semble, attirer tout d'abord l'attention d'un historien du grotesque dans l'art antique. Je veux parler de celle d'Aristophane. Qu'était-ce, en effet, que cette comédie, sinon une sorte de caricature en action? On ne saurait trop distinguer la comédie d'Aristophane, l'*ancienne comédie*, de celle de Ménandre, la seule à laquelle ressemble la nôtre. L'*ancienne comédie* tenait, par son origine, aux danses bachiques, et quelles danses! La *sicinnis* et le *cordace*, c'est-à-dire les danses dont la licence ne peut qu'à peine être représentée par les plus libres d'entre les nôtres. Et ce qu'il y a de plus étrange pour nous, c'est que ces danses étaient mêlées au culte d'un dieu. « Les anciens, dit Guillaume Schlegel, avaient, sur des objets de morale particuliers, une manière de penser bien différente de la nôtre, et beaucoup plus libre relativement aux mœurs. C'était la conséquence d'une religion qui n'était autre chose que le culte de la nature[1]. »

Pour qui ne se reporte point par la pensée à cette origine de la comédie grecque, la licence du théâtre

1. G. Schlegel, *Cours de Littérature dramatique*. Les derniers mots de Schlegel sont trop absolus; ils ne s'appliquent qu'à la religion primitive des Grecs.

d'Aristophane est inexplicable, comme aussi le caractère tout grotesque de la plupart de ses peintures. La plus bouffonne des pièces de Molière n'est rien auprès des joviales fantaisies du comique athénien. Quelles inventions et quel spectacle! Arrêtons-nous un peu à considérer l'un et l'autre. En effet, par la pantomime et le costume, la comédie grecque se rattachait à la plastique aussi bien qu'à la littérature[1] : elle s'en séparait toutefois par cette différence essentielle, que ses tableaux ne duraient que quelques instants, et ne se produisaient qu'à la faveur de la licence des Dionysiaques, les Bacchanales de la Grèce.

M. Champfleury signale[2] comme assez plaisante une mascarade racontée par Apulée. On voyait, au milieu des Bacchanales, un âne, sur le dos duquel on avait collé des plumes, et un vieillard tout cassé qui suivait l'âne; c'était Pégase et Bellérophon. Que d'images grotesques, bien autrement risibles, et surtout d'une bien autre portée, étaient exposées aux yeux dans les pièces d'Aristophane! Regardez, vous y trouverez toutes les variétés du grotesque, mais d'un grotesque poétique. Partout on sent une puissante et riche imagination qui vivifie tout ce qu'elle touche, qui transforme en fictions bouffonnes les abstractions de la politique, de la philosophie et de la littérature, et qui, jusque dans le monde ridicule qu'elle a créé autour d'elle, répand

1. Voir notre 4e *Étude*.
2. Préface de la 1re édition.

comme à pleines mains les fantaisies d'une muse gracieuse.

Aristophane avait reçu de ses devanciers dans l'art dramatique la tradition du masque, qui tenait aux conditions spéciales des représentations dramatiques chez les Grecs. Il usa des masques comiques qui lui avaient été transmis, et l'on peut être certain qu'il en imagina et en produisit sur la scène de nouveaux et de plus grotesques. Ses masques étaient quelquefois des caricatures de personnages contemporains, caricature de Socrate, d'Eschyle, d'Euripide, de Cléon. Pour Cléon, on rapporte que nul n'ayant osé jouer ce rôle ni faire ce masque, ce fut Aristophane lui-même qui se chargea de l'un et de l'autre.

Le costume était encore bien plus varié que le masque, et nul doute que les personnages d'Aristophane ne provoquassent le rire par leur seul accoutrement. En effet, sans compter les déguisements en guêpes et en oiseaux, combien de mascarades diverses, auxquelles prenaient part les hommes et les dieux! On voyait, par exemple dans les *Acharniens*, le général Lamachus tout hérissé d'aigrettes et de panaches, couvert d'un énorme bouclier, et brandissant une lance d'une longueur démesurée. Faut-il rappeler les travestissements auxquels se livrait Bacchus dans les *Grenouilles?* Il apparaissait d'abord, comme il appartenait au dieu de la tragédie, costumé en roi de théâtre, vêtu d'une robe de couleur de safran et chaussé du

cothurne; de plus, pour se donner un air redoutable, il avait pris les attributs de Héraclès, la peau de lion et la massue : c'est en cet accoutrement qu'il entreprenait une descente aux enfers, à la recherche d'un bon poëte tragique. Son esclave Xanthias cheminait à côté de lui, monté sur un âne et portant le bagage de son maître sur son épaule, au bout d'un bâton. Bientôt ils arrivent au palais de Pluton : Éaque, le portier du palais, prend Bacchus pour Héraclès, dont il eut fort à se plaindre autrefois, lors de la descente aux enfers du fils d'Alcmène, et lui fait les plus terribles menaces. La peur s'empare de Bacchus et le voilà qui change de costume avec Xanthias; ce qui, dans la suite, amène les scènes les plus divertissantes. Qui est le Dieu, qui est l'esclave? Éaque ne le sait; il veut s'en assurer, et il les charge de coups tous les deux sans parvenir à éclaircir son doute.

Ce n'est pas ici le lieu d'expliquer comment Bacchus pouvait être ainsi joué dans une fête en l'honneur de Bacchus, et par un poëte qui se donnait pour le défenseur des vieilles traditions et des vieilles croyances. Mais ces irrévérences envers un immortel suffiraient à elles seules pour nous montrer quel est, dans les comédies d'Aristophane, comme dans toutes les œuvres de la littérature et de l'art, le principal élément du grotesque : c'est le contraste entre la grandeur des personnages et la trivialité des circonstances où ils sont placés.

Bacchus n'est pas le seul dieu qui soit ainsi, de la part d'Aristophane, l'objet d'une caricature audacieuse. Dans les *Grenouilles*, il y a plus d'un trait à l'adresse de Héraclès. Dans la *Paix*, le vigneron Trygée parvient à s'introduire au cœur de l'Olympe en achetant pour un plat de viande la complicité de Hermès. Plutus, dans la pièce qui porte son nom, est représenté comme un pauvre vieil aveugle qu'on mène au temple d'Esculape, et qui en sort guéri. Quant à Zeus, en sa qualité de maître des dieux, il est partout criblé d'épigrammes.

Quand les dieux sont si maltraités, quelle grandeur humaine échapperait à la bouffonne fantaisie du poëte? Nous venons de voir les hommes de guerre travestis dans la personne de Lamachus. Les démagogues l'étaient de même dans la personne de Cléon. Cléon était un général attaché au parti populaire, qui avait été assez habile pour se faire charger d'un commandement contre les Spartiates, à Pylos, au moment où il supposait bien mûr le succès préparé par son devancier, le général Démosthène. Voilà le fait, tel que le rapporte Thucydide[1]. Qu'en fait Aristophane? C'est un gâteau de Pylos que Démosthène avait pétri de sa main, et que Cléon lui escamote, puis qu'il sert au peuple, afin de s'en faire un mérite auprès de lui. Mais Démosthène se venge, d'accord avec Nicias;

1. Liv. IV, chap. XXVII et suiv.

ils jettent les yeux sur un charcutier, se saisissent de lui, et bon gré mal gré font de lui un homme d'État, un favori du peuple[1]. La même idée comique fournira plus tard à Molière son *Médecin malgré lui.*

Les philosophes et leurs systèmes sont soumis à un semblable travestissement. Socrate, ce grand homme qui fait la gloire de la sagesse antique, mais qui, comme plusieurs grands hommes, devait être méconnu de ses contemporains et de ses compatriotes, Socrate devient chez Aristophane un charlatan qui se juche en l'air pour paraître au-dessus des autres mortels, qui fait trafic de bel esprit et de bavardage, et qui vend à tout venant les sophismes et l'art de faire paraître bonnes les mauvaises causes. Aussi le bonhomme Strepsiade, ne sachant comment faire pour payer les dettes de son fils, le mène-t-il au *pensoir*, c'est-à-dire à l'école de Socrate, afin qu'il apprenne à payer ses créanciers comme plus tard les payera maître Pierre Pathelin[2].

Et Platon, le divin Platon, comment Aristophane traitera-t-il les rêves de sa *République?* Il n'est pas à craindre que le prestige du talent lui impose ; son impitoyable ironie tourne au grotesque tout ce que récuse le simple bon sens. Quelle amusante parodie des utopies sociales que l'*Assemblée des Femmes!*

1. *Les Chevaliers.* — 2. *Les Nuées.*

Communauté des biens, égalité politique de l'homme et de la femme, toutes ces rêveries, que l'on croit nouvelles et qui sont si vieilles, c'est par le rire qu'il les réfute. Voici la communauté des biens décrétée. Un bon bourgeois porte consciencieusement au Trésor public tout ce qu'il a, pour le mettre en commun; mais à côté de lui un autre, plus avisé, cache tout son avoir, ne donne rien à l'État, et, quand le repas pnblic est servi, c'est lui qui est le premier à table pour répondre à l'appel de la république. Quant aux femmes, comme elles n'ont pas à attendre de la galanterie des hommes l'égalité politique, il faut qu'elles la prennent de vive force. Elles conspirent donc, et, désertant de nuit le lit conjugal, elles s'emparent du pouvoir, tiennent assemblée, font des harangues et portent des décrets. Quelles harangues et quels décrets! Je le laisse à penser à ceux qui savent de quoi est capable Aristophane en pareille matière.

Et les poëtes tragiques! ils ont beau être en poésie dramatique les confrères d'Aristophane, il ne les ménagera pas plus que tous ceux qui prêtent le flanc à ses satires. Euripide surtout est peu épargné. C'est qu'Euripide est un élève de Socrate, et qu'Aristophane déteste en lui un partisan des nouveautés philosophiques et un promoteur de nouveautés en fait de théâtre. Comme Socrate, il le perche en l'air, dans un panier, et il le représente composant là ses tragédies. « Ce n'est pas étonnant, dit un de ses inter-

locuteurs, si parmi ses héros il y a tant de boiteux[1]. » Aristophane ne lui pardonne pas d'avoir abaissé la tragédie, d'en avoir fait une sorte de drame bourgeois et larmoyant, de l'avoir remplie de sentences et de dissertations philosophiques. Il le met plus d'une fois en scène dans les *Acharniens*, dans les *Fêtes de Cérès*, dans les *Grenouilles;* il le tourne et le retourne en tout sens; il le perce de mille épigrammes, et toujours il en fait le même type amusant et risible, une sorte de Figaro à la langue effilée, subtil, insaisissable, mais qui veut trancher du grand seigneur quand il n'a que la malice d'un laquais. Il a beau être déniaisé, il est le jouet de tout le monde; il est toujours battu ou peut s'en faut. Dans les *Fêtes de Cérès*, les femmes, qu'il a tant attaquées, veulent lui faire un mauvais parti, et ce n'est qu'à grand'peine qu'il leur échappe, au prix de mille tours, qui ne font ressortir ses ressources d'esprit qu'aux dépens de sa dignité. Dans les *Acharniens*, ils est bafoué par Dicéopolis, qui lui enlève, guenille par guenille, « toute une tragédie. » C'est surtout lorsqu'il est mis en face d'Eschyle qu'il paraît petit et chétif, comme un pygmée auprès d'un colosse. Ici Aristophane varie son procédé; ce n'est pas en rapetissant son personnage, c'est en le grandissant outre mesure qu'il le rend grotesque. Eschyle est placé par lui bien au-dessus d'Euripide, cela est

1. *Les Archaniens.*

évident; mais, en lui donnant les proportions d'un colosse, il prête un peu à rire à ses dépens; c'est, à côté de l'hommage, la part de la satire. Et son air farouche, ces grands mots ronflants, qui renversent son adversaire « comme une tempête, » n'est-ce pas une satire, pleine de justesse à la fois et d'agrément, de l'emphase où quelquefois, dans son élévation, s'égare la poésie d'Eschyle[1]?

La majesté de la justice n'est pas non plus sacrée pour la verve railleuse du grand comique athénien. Témoin les *Guêpes*, personnification hardie des juges irascibles comme les guêpes, et étourdis comme elles; témoin Philocléon, ce juge endiablé, que son fils essaye par tous les moyens d'empêcher de sortir pour aller au tribunal, qui, emprisonné dans son logis, imagine toute sorte d'expédients burlesques pour se sauver, et dont on ne vient à bout un instant qu'en lui fournissant un procès à domicile : il s'agit de juger le chien Labès, qui a volé et mangé un fromage. Voilà déjà Perrin Dandin créé, mais avec cette différence que le Perrin Dandin d'Aristophane, c'étaient presque tous les Athéniens; car, à Athènes, tout le monde à son tour était juge.

Et la majesté du peuple elle-même, elle n'en est pas quitte pour cette raillerie qui pouvait n'atteindre qu'un travers individuel; en effet, un salaire étant

1. *Les Grenouilles.*

attaché à l'office de juge, ceux qui tenaient ordinairement le plus à cet office temporaire, c'étaient ceux qui avaient le plus besoin du fameux *triobole*. Mais en pleine république, et dans la république la plus démocratique qui ait jamais existé, Aristophane ne craint pas de faire du peuple, du « peuple souverain, » comme on a dit depuis, l'objet de ses plus mordants sarcasmes. Ce souverain que les uns courtisaient, devant qui tremblaient les autres, ce tyran si fantasque en ses caprices, si redoutable en ses colères, et qui condamnait à boire la ciguë quiconque avait le malheur de lui avoir déplu, fût-ce un favori de la veille, Aristophane a osé tracer sa caricature; il a fait plus, il a osé l'exposer à ses regards.

Par suite de l'audacieuse fantaisie du poëte, le peuple athénien put se voir représenté sous les traits d'un vieillard imbécile, despote et capricieux : pour qu'aucune méprise ne fût possible, ce vieillard se nommait *Peuple*. Peuple a de nombreux esclaves qui se disputent la faveur du maître : Nicias et Démosthène sont d'abord en possession de cette faveur, mais bientôt un esclave paphlagonien, le fourbe Cléon, à force de « faire le chien couchant » auprès de Peuple, et surtout en lui servant le fameux « gâteau de Pylos, » parvient à les supplanter dans son esprit. Ils font en sorte de le faire remplacer à son tour par le charcutier Agoracrite, qui excelle à flagorner le bonhomme et à le voler. Il faut voir lutter ensemble

de petits soins, auprès du maître, le Paphlagonien et le charcutier : quelle scène aristophanesque, ou, si l'on veut, rabelaisienne! Mais que d'entrain, que de malice et que de portée dans ces bouffonneries! A la fin, Peuple se débarrassait de tous ces drôles, et renaissait jeune, beau et spirituel, tel qu'eût été le peuple athénien sans les démagogues. Le compliment final était bien mérité; car, si Aristophane avait fait acte de courage, les Athéniens prouvèrent qu'il n'avait pas trop présumé de leur esprit : cette pièce des *Chevaliers* valut au poète un de ses plus éclatants triomphes, et c'est la couronne dont, à bon droit, il était le plus fier.

Le nom de Rabelais se présente à chaque instant à l'esprit quand on parle d'Aristophane. Cependant il y a une distinction à faire. Le grotesque de l'Athénien n'est pas celui du Gaulois : au milieu de ses plus grandes trivialités, on aperçoit partout une certaine fleur de poésie, et, même lorsque le poëte se tient dans les basses sphères, on sent qu'il a des ailes. Ces ailes, il les déploie quelquefois, et alors sa fantaisie, sans cesser de le tourner du côté du grotesque, prend une certaine hardiesse, se revêt d'une certaine grâce, et transporte à son gré ses personnages de la terre aux enfers ou dans l'Olympe; elle enferme dans une cage le Juste et l'Injuste, pour y lutter comme deux coqs[1]; elle suspend dans les airs Trygée, à

1. *Les Nuées.*

cheval sur un escabot, qu'il appelle « son Pégase; » elle montre aux spectateurs la Guerre, colosse effrayant, « solidement campé sur ses jambes, » qui tient un mortier pour y piler les malheureux mortels, et donne des coups de poing à son esclave Vacarme; puis la Paix, qui, après avoir été emprisonnée dans une noire caverne, est ramenée à la lumière par les vignerons et les laboureurs[1]; elle leur fait entendre les coassements des grenouilles et les modulations du chant des oiseaux, *tio*, *tio*, *tio*, *trioto*, *trioto*, *tototrix*, *toro*, *toro*, *torolix*, etc.

C'est surtout dans les *Nuées* et dans les *Oiseaux* qu'elle se donne un libre essor. On a véritablement regret que les *Nuées* soient dirigées contre Socrate. A la place de ce sage, mettez un des sophistes qu'il a combattus, et avec lesquels Aristophane a eu le tort de le confondre, vous goûtez sans réserve cette poétique parodie de l'esprit subtil et des aventureuses spéculations. Dans ce satirique impitoyable, vous serez ravi de rencontrer un poëte digne d'être compté au nombre des premiers poëtes lyriques de la Grèce. Vous croirez rêver en trouvant, au milieu de ces scènes bouffonnes, des chants comme celui-ci :

Nuées éternelles, humides et mobiles vapeurs, élevons-nous radieuses du sein mugissant de l'Océan, notre père, sur les cimes touffues des hautes montagnes. De là nous dominerons les sommets des collines, et la terre sacrée, qui

1. *La Paix.*

nourrit les moissons, et les fleuves au divin murmure, et les flots mugissants de la mer retentissante. L'œil infatigable des cieux illumine la terre entière de resplendissantes clartés. Allons, secouons les humides brouillards qui cachent notre face immortelle, et promenons au loin nos regards sur le monde, etc.

Ce plaisir, vous le trouverez sans mélange en lisant les *Oiseaux*. Ici encore, l'inspiration grotesque apparaît sans doute, mais l'intention satirique est moins sensible ; elle l'est même si peu, que les commentateurs discutent sur l'objet de cette comédie, et en donnent jusqu'à trois interprétations. Pourquoi ne pas reconnaître tout simplement que la muse d'Aristophane s'est jouée dans une fiction plaisante, sans s'interdire la parodie des folies humaines, mais sans en faire le but unique de ses chants? De là un poëme original, ravissant, une poésie svelte et presque aérienne comme le sujet.

La scène est d'abord dans une forêt, puis entre ciel et terre. Deux citoyens d'Athènes, Evelpide et Pisthétéros, dégoûtés de la vie commune, se sont mis en route pour le pays des oiseaux, sous la conduite du Geai et de la Corneille : ils vont demander à la Huppe si, dans ses courses à travers les airs, elle n'a pas vu quelque ville où l'on ne rende pas tous les jours, comme chez les Athéniens, des arrêts du haut d'un tribunal. Ils s'adressent de préférence à la Huppe, parce qu'elle a été homme autrefois : c'était le roi Térée. Ils sont introduits par le Roitelet, serviteur

de Térée la Huppe, et engagent la conversation. Pisthétéros, charmé de ce qu'il entend dire de la vie des oiseaux, lui conseille de les engager à bâtir une ville dans les airs : selon lui, à l'origine des choses, l'empire du monde appartenait aux oiseaux; pourquoi ne reprendraient-ils pas cet empire? La Huppe ne s'en fait pas dire davantage : elle convoque « toutes les tribus des Oiseaux. » Toutes accourent en donnant un échantillon de leur ramage : *Popopopopopopopoi*, *Tititititititititi*, etc. La Huppe leur annonce qu'elle a un magnifique projet à leur proposer de la part de deux émigrés du pays des hommes. A peine ce nom d'homme a-t-il été prononcé, que les oiseaux font entendre des exclamations : ils se croient trahis, et veulent faire un mauvais parti à ces deux représentants de la race des oiseleurs. Une lutte terrible se prépare : les oiseaux vont s'élancer le bec en arrêt; les deux infortunés tremblent pour leurs yeux, mais la Huppe intercède pour eux, et obtient qu'au moins on ne les exterminera pas sans les entendre.

Evelpide et Pisthétéros développent leur thème de l'antique supériorité des oiseaux sur le reste des êtres. Ce discours flatteur adoucit les oiseaux, qui entendent avec plaisir la proposition de ressaisir cette suprématie, en formant un seul État et en fondant une ville immense destinée à les réunir tous; et déjà ils entrevoient le jour où, du haut des remparts de *Néphélococcygie* (*la ville des nuées et des coucous*), ils dicte-

ront la loi, non pas seulement aux hommes, mais aux dieux eux-mêmes : Jupiter sera mis en demeure de leur restituer l'empire de l'univers, et les hommes seront sommés de leur adresser désormais les sacrifices qu'ils offraient autrefois aux dieux. Sur-le-champ les deux orateurs sont naturalisés oiseaux, et on leur donne à manger une racine qui leur fera pousser des ailes. En effet, après avoir un instant quitté la scène, ils y reparaissent travestis en oiseaux, ce qui les divertit fort, et ce qui ne devait pas moins divertir les spectateurs.

A peine l'enceinte de la nouvelle ville est-elle tracée, qu'une foule d'aventuriers, de charlatans ou de vauriens y accourent pour y chercher leur vie. C'est d'abord un poëte, qui vient offrir ses chants en l'honneur de la nouvelle ville, et solliciter indirectement un salaire; puis c'est un devin, qui, en tendant aussi les mains, apporte des oracles, et que Pisthéthéros met à la porte, après lui avoir répondu par des oracles de sa façon; c'est un géomètre arpenteur, qui se propose pour diviser en lots les plaines de l'air, et qu'on chasse en le rouant de coups; c'est un inspecteur, un marchand de décrets, un parricide, un sycophante, que l'on expédie de la même manière. Pendant ce temps, les murs de la ville s'élèvent comme par enchantement, et un héraut vient annoncer que Néphélococcygie est entièrement achevée. Il reste à déposséder l'Olympe de l'empire qu'il a longtemps usurpé.

Les oiseaux se partagent les attributs des dieux : Jupiter sera remplacé par l'Aigle, et Minerve par la Chouette. Et il faut bien que les dieux viennent à composition, car, les oiseaux ayant intercepté la fumée des sacrifices, voilà les immortels menacés de mourir de faim. Bientôt Poseidôn, Héraclès et un dieu Triballe arrivent en ambassade : Pisthétéros leur signifie que la paix ne sera signée qu'à une condition, c'est que Jupiter rendra le sceptre aux oiseaux; s'ils acceptent cette clause, il les invite à dîner. Héraclès accepte aussitôt et entraîne ses deux collègues. A la fin, Pisthétéros, déguisé en Zeus, épouse la Souveraineté, qui figure Héra : l'hymen est célébré par des chants et des danses, toutes les tribus d'oiseaux font cortége aux deux époux, et tout se termine par l'ascension de Pisthétéros, qui enlève la Souveraineté à travers les airs[1].

Quoi de plus vif et de plus riant que tout ce drame fantastique, mêlé de moralités et d'allusions plaisantes à la vie réelle? Telles sont ces comédies que Voltaire appréciait ainsi : « Ce sont des farces indignes de la foire Saint-Laurent. » Tel est ce poëte dont Fontenelle disait : « C'est une manière de fou. » Mais les vrais et les grands classiques l'estimaient à sa juste valeur. Racine imitait ses *Guêpes* dans les *Plaideurs*,

1. Nous n'avons fait qu'esquisser rapidement ici les divers caractères du génie d'Aristophane, n'ayant ni le loisir ni la prétention de refaire ce qui a été si bien fait par notre ancien maître, M. Deschanel, dans ses *Études sur Aristophane* (1867).

et Boileau, le sévère Boileau, ne lui reprochait, dans l'*Art poétique*[1], que son injuste agression contre Socrate. A la fois hommes d'esprit et hommes de goût, ils comprenaient qu'un poëte de la démocratique Athènes ne se fût pas assujetti à une étiquette comme celle de la France de Louis XIV. Et ce qu'ils goûtaient volontiers dans Aristophane, c'est le mérite d'avoir partout tempéré le grotesque par la poésie. Dans les comédies d'Aristophane, en effet, comme dans *la Tempête*, de Shakespeare, le grotesque, c'est-à-dire le laid, ne règne pas sans partage : Ariel est toujours à côté de Caliban.

Est-ce à dire qu'Aristophane soit non-seulement un des premiers représentants de l'art grotesque, mais un des ancêtres de ce qu'on a depuis appelé l'antithèse et le contraste en littérature? Il a pu se plaire à mêler de gracieuses fantaisies à des fantaisies bouffonnes, mais, à coup sûr, jamais l'idée ne lui fût venue de faire un procédé littéraire du rapprochement et de l'opposition du grotesque et du sublime. Il était réservé à la littérature de notre époque d'ériger ce système en une règle de l'art.

Les poëtes grecs, qui, en fait d'inventions heureuses, ont si peu laissé à faire après eux, les poëtes grecs n'avaient pas été sans s'aviser de ce moyen d'effet littéraire; mais ils en avaient usé sobrement, et ils

1. Chant III.

avaient fini par l'abandonner, comme contraire à la loi suprême de l'art, qui est l'harmonie. Loin que ce soit jamais devenu chez eux un système, c'est toujours resté une exception.

On trouve chez le vieil Homère quelques-uns des plus éclatants exemples de ce contraste du sublime et du grotesque. A côté de Zeus, il place Héphæstos, dont la chute provoque parmi les dieux un rire inextinguible; à côté d'Achille, Thersite, type grotesque de laideur physique et de laideur morale; à côté d'Ulysse, le cyclope Polyphème et le mendiant Irus. La tragédie même offre, en regard des héros de théâtre, quelques personnages que pourrait revendiquer la muse du grotesque, comme le messager, dans *Œdipe roi*, Héraclès, dans *Alceste,* la portière du palais du roi d'Égypte, dans *Hélène*, le Phrygien, dans *Oreste.* Mais il y a un genre de littérature où cette antithèse est plus fréquente, et dont elle semble même être la loi ou l'élément constitutif, c'est le *drame satyrique.*

Le chœur de ce genre de drames était formé par les Satyres, personnages d'une gaieté un peu pétulante; leur verve railleuse était sans cesse excitée par les héros, les demi-dieux, voire même les dieux, qui s'offraient à leurs regards. On les voyait, avec leur extérieur peu majestueux, se mêler aux scènes héroïques et en faire la parodie. Ces parodies étaient quelquefois l'œuvre des poëtes tragiques eux-mêmes, et portaient sur des morceaux de leurs plus beaux

drames. Qui l'eût cru? Le sublime auteur de *Prométhée porteur du feu* avait composé, sur Prométhée, un drame satyrique; on y voyait un Satyre qui, à l'apparition du feu, faisait des signes d'admiration et simulait les transports les plus tendres, puis s'approchait de l'objet aimé pour l'embrasser, et, au grand amusement des spectateurs, risquait d'y brûler sa barbe de bouc.

Il ne nous reste en entier, de l'antiquité, qu'un seul drame satyrique, *le Cyclope* d'Euripide. En voici le sujet. Bacchus a été enlevé par des pirates tyrrhéniens. Les Satyres, sous la conduite de leur père, Silène, se sont mis à sa recherche, mais ont été jetés, par une tempête, sur les côtes de la Sicile, et sont devenus les esclaves de Polyphème. Ils font paître ses troupeaux, et Silène nettoie l'étable. Arrive Ulysse, suivi de ses compagnons. Pour du vin, il va obtenir de Silène quelques provisions, quand survient le Cyclope. Il prend les étrangers pour des voleurs, soupçon que confirme Silène par un mensonge effronté. Polyphème mange deux des compagnons d'Ulysse, qui l'enivre et lui crève l'œil. Toute cette action est entremêlée de scènes comiques et de plaisanteries fort gaies et fort libres, qui sont mises dans la bouche des Satyres, et dont le principal sujet est la poltronnerie et l'ivrognerie de Silène.

En fait de gaietés et de licences, il n'était rien que ne se permissent les auteurs de drames satyriques. Dans l'*Assemblée des Grecs*, le grave Sophocle repré-

sentait les héros d'Homère, au milieu d'une dispute animée comme celle du I[er] livre de l'*Iliade*, se jetant à la tête je ne sais quels vases. Denys le tyran, qu'on n'eût peut-être pas supposé si jovial, donnait en spectacle Héraclès, le grand mangeur de l'*Alceste* d'Euripide, torturé par une forte indigestion, et, non sans se faire prier, recevant les soins d'un apothicaire, qui n'était autre que Silène. Que prouvent toutes ces peintures grotesques? Que prouve surtout ce contraste offert par des poëtes grecs entre le grotesque et le sublime? Les Grecs ne demandaient pas mieux que de s'en amuser et d'en rire; et, s'ils en remplissaient leurs drames satyriques, c'est que, dans ces drames, l'élément comique dominait, c'est qu'il s'agissait de provoquer la gaieté et non l'admiration. Mais, en dehors de ces œuvres bouffonnes, ils ne mêlaient ces deux éléments qu'avec la plus grande réserve. Les concitoyens et les élèves de Socrate connaissaient aussi bien que nous les deux côtés de l'âme humaine; mais ils ne croyaient pas qu'il y eût en général avantage à mêler le sublime au grotesque; ils ne pensaient pas qu'il fût bon, lorsque l'âme est montée sur les cimes de l'idéal, de la précipiter dans les bas-fonds du réel.

Le grotesque a donc sa place, mais une place restreinte, dans la littérature des Grecs. Aristophane en reste le maître. Sur le déclin de la littérature grecque, un homme d'esprit, qui avait pris à tâche de ressusciter le goût et le langage attiques, Lucien, voudra

bien imiter Aristophane. Mais il ne lui dérobera que la moitié de son secret. Il ne saura pas, comme le comique athénien, tempérer le grotesque par le gracieux ; dans ses œuvres, impitoyable parodie de l'ancien monde, il ne mettra qu'un perpétuel ricanement, qui amuse d'abord, mais qui fatigue à la longue. Aristophane avait cultivé le grotesque poétique, qui n'est pas inconciliable, nous l'avons vu, avec l'enthousiasme et le lyrisme ; Lucien, dépourvu de son génie, ne connaîtra que le grotesque prosaïque, le grotesque du sarcasme et de la négation. Tandis que l'un a été le Rabelais de son pays, avec toute la supériorité d'un Athénien sur un Gaulois, l'autre sera, si l'on veut, le Voltaire de son époque, mais un Voltaire encore plus désenchanté que le nôtre, un Voltaire qui en serait resté à *la Pucelle* et à *Candide.*

III

On nous demandera peut-être que devient, avec Aristophane, « le fameux beau classique. » C'est d'abord une question de savoir si ce beau classique est, en littérature, aussi exclusif qu'on a bien voulu le dire. Car les maîtres du genre, Racine et Boileau, s'accommodaient fort bien d'Aristophane, et ni La Fontaine ni Molière, auxquels on ne refusera peut-

être pas le nom de classiques, n'étaient des écrivains timides.

Mais le « beau classique » est plus sévère dans l'art que dans la littérature. Nous avons vu les Grecs faire, dans la littérature, une part assez large au grotesque, et se montrer assez libres dans la poésie. Au contraire, dans les arts du dessin, leur goût était plus réservé. Y a-t-il donc contradiction? Nullement. Qui ne saisit, en effet, la raison de cette différence?

Les conditions ne sont pas les mêmes pour tous les arts. La littérature s'adresse uniquement à l'esprit et au cœur; il n'en est pas de même des arts du dessin, qui ne touchent l'âme qu'après avoir agi sur un de nos sens, et l'un des plus chatouilleux, je veux dire la vue. Quelles que soient les images que la poésie puisse présenter à l'esprit, l'impression n'en est jamais aussi vive sur-le-champ que celle des images qu'offre aux yeux la peinture ou la sculpture. Horace l'a dit :

> Segniùs irritant animos demissa per aurem
> Quàm quæ sunt oculis subjecta fidelibus[1].....

Si l'esprit admet sans difficulté les objets déplaisants ou ridicules, qui éveillent en lui soit l'horreur, soit la pitié, soit le rire, la vue ne se plaît qu'aux belles formes et se détourne instinctivement des spectacles qui ne la flattent point. Sans doute, les regards con-

1. *Art poétique*, v. 180.

sentent quelquefois à s'arrêter sur des objets disgracieux, mais qui se rachètent par le mérite d'une imitation fidèle ou d'une expression plaisante. Boileau lui-même ne l'a-t-il point remarqué ?

> Il n'est pas de serpent ni do monstre odieux
> Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

Mais ce ne sont là que des exceptions, et il n'en est pas moins vrai que les arts du dessin vivent de belles formes, et que, les belles formes étant incompatibles avec les représentations grotesques, ces représentations sont en général peu séantes dans les arts du dessin.

Ce n'est pas tout. Dans ces arts eux-mêmes, il y a une distinction à établir. Tous les genres qui en dépendent n'ont pas les mêmes lois, ne s'appliquent pas aux mêmes objets, parce que tous ne se produisent pas dans les mêmes conditions. Quelques-uns n'exigent un long effort ni d'esprit ni de main, et la rapidité d'exécution ne leur messied pas. D'autres, au contraire, réclament du temps, une méditation prolongée, un travail soutenu. Les grandes œuvres de la peinture et de la statuaire ne naissent guère en dehors de ces conditions. Aussi la lenteur du pinceau et surtout celle du ciseau conviennent-elles à merveille aux sujets graves. Au contraire, quand on parle de caricature et

1. *Art poétique*, chant III.

d'art grotesque, n'est-il pas vrai qu'on éveille l'idée d'une saillie, d'une boutade, d'une œuvre de caprice et d'improvisation ? On comprend en ce genre et l'on accepte avec plaisir un croquis, un dessin, une terre cuite, une peinture plutôt esquissée que finie. Mais n'est-il pas vrai aussi que, plus on s'éloigne de ce qui comporte l'improvisation, moins le grotesque paraît à sa place ? Se figure-t-on un sculpteur travaillant plusieurs mois à une caricature? La gaieté s'évanouirait dans la lenteur d'un tel travail.

C'est là, ce nous semble, ce qu'avaient pensé les Grecs, et voilà pourquoi, faisant au grotesque une fort petite place dans la peinture, ils ne lui en faisaient aucune dans la sculpture. En cela, comme sur bien d'autres points, l'art grec se distingue de l'art gothique. En effet, sans contester à l'art gothique le mérite de son architecture, convient-il d'admirer autant qu'on l'a fait ses bas-reliefs grotesques ? Est-ce par là que nos cathédrales ont chance d'être avec succès opposées au Parthénon? Et sont-ce des spectacles bien agréables à l'œil, bien divertissants pour l'esprit, que des caricatures en pierre ? Ce qui arrête et fixe trop nettement les formes n'est pas propre à l'expression du ridicule; car les arts plastiques vivent de beauté, et l'expression du ridicule est un commencement de laideur. La véritable place du grotesque n'est donc pas dans les œuvres de la peinture et de la sculpture, mais dans les rapides dessins d'un spirituel et malin

crayon. Les croquis au crayon ou à la plume, voilà le véritable domaine de la caricature; voilà ce qui fait aujourd'hui la popularité du *Punch* et du *Charivari*.

Les Grecs ont-ils eu leur Hogarth, leur Charlet, leur Gavarni? Cela est possible; mais les renseignements nous manquent à ce sujet. L'*Histoire de la Caricature antique*, qui affirme le fait, ne le prouve pas. Nous avons vu cependant qu'elle cherche partout les manifestations de l'art grotesque dans l'antiquité; il est vrai qu'elle les cherche un peu au hasard, et pas toujours où elle les aurait le plus trouvées, par exemple dans la comédie, bien plus libre sous ce rapport que tous les arts du dessin. Les yeux des Grecs, ce peuple si passionné pour le beau, répugnaient au spectacle du laid; et si un dessin grotesque, une caricature avait de quoi leur agréer un instant, ils n'aimaient point à y arrêter leurs regards. Sans proscrire absolument le grotesque, même dans les arts du dessin, ils gardaient toutes leurs préférences pour ce beau classique, qui n'a rien d'exclusif ni de convenu, mais qui, expression idéale de la vie, régnera toujours souverainement dans les hautes régions de l'art.

IV

Il faut en croire sur ce point, non pas un archéologue de fraîche date comme M. Champfleury, mais

des archéologues émérites comme MM. Charles Lenormant et De Witte. Plus d'une fois, dans leur splendide publication malheureusement inachevée, l'*Élite des monuments céramographiques*, ils ont rencontré des vases peints qui sont probablement imités de vases plus anciens, et qui offrent des souvenirs de représentations comiques dans le goût grec. Une seule, que M. Champfleury a fait reproduire dans son volume[1], pourrait figurer une scène d'Aristophane, et les caractères grecs qui se trouvent au-dessus de la tête des personnages semblent lui assigner une origine grecque.

C'est un vieil aveugle qui gravit péniblement l'escalier placé entre l'orchestre et la scène : obèse, lourd, infirme, il est hissé de la manière la plus grotesque jusque sur l'estrade, par deux histrions, en présence d'un spectateur pensif, dont la tête porte une couronne, et de deux femmes assises dans les nues, et qui, malgré leur profil peu gracieux, paraissent être des Muses. Le sens de cette peinture est resté obscur pour ses savants interprètes, obscur à ce point, que M. Lenormant ne craint pas d'y voir « une scène éminemment religieuse; » apparemment une de ces scènes aristophanesques où le grotesque et le sacré marchaient côte à côte. M. Gerhard y voit tout simplement une parodie dramatique de quelque scène de tragédie. Je n'entrerai pas dans ces discussions. Qu'il me suffise

1. Page 98.

de dire que c'est la seule peinture grotesque qui paraisse avoir une origine grecque. Encore peut-on se demander si les lettres qui l'accompagnent attestent son origine, et s'il n'y a pas là quelque supercherie d'un artiste de l'époque gréco-romaine. Je l'admets cependant pour grecque; mais je n'hésite pas à dire que cette peinture, même dans sa forme primitive, ne remonte pas au delà de l'époque macédonienne. Alors, en effet, comme le dit expressément Otfried Müller dans son *Manuel d'Archéologie*[1], alors seulement le culte exclusif du beau commença à s'affaiblir, et la mode s'introduisit des caricatures, des travestissements de sujets mythiques, et des tableaux de la vie domestique la plus familière : c'est ce qu'on appela la *Rhyparographie*, ou la peinture de la crasse et des guenilles. Si donc c'est une œuvre grecque, elle appartient à une époque tardive; elle ne saurait être contemporaine de Phidias et de Zeuxis, c'est-à-dire du véritable art grec.

A l'époque macédonienne appartiennent encore sans doute diverses représentations ou parodies comiques, dans lesquelles les dieux figurent sous des formes plus ou moins grotesques, et que nous offrent plusieurs vases peints interprétés ou simplement signalés par MM. Lenormant et de Witte dans leur *Élite des Monuments céramographiques*[2]. Elles font partie de

1. T. I, p. 215, trad. Nicard. — 2. T. I, p. 93.

ces travestissements de sujets mythiques dont parle O. Müller. Veut-on savoir comment les époques antérieures entendaient la représentation même des scènes comiques? Qu'on lise les observations de M. Lenormant sur un vase peint qui, selon toute apparence, représente la comédie des *Muses* d'Épicharme :

« Quelques personnes s'étonneront peut-être de nous voir chercher la représentation d'une comédie dans une peinture d'un style noble et élégant; la plupart des vases qui offrent des sujets comiques nous montrent en effet des personnages dessinés dans un sentiment grotesque; mais la comédie, telle qu'Épicharme l'avait traitée, forme une exception à cette règle. Avant nous, O. Müller a prouvé que les nombreuses représentations céramographiques du *Retour de Vulcain à l'Olympe*, que l'antiquité nous a léguées, ont toutes pour origine les *Comastes* d'Épicharme, et quelques-unes de ces peintures doivent être rangées parmi les plus nobles productions de l'art grec. Il nous suffira de citer le magnifique oxybaphon du *Musée du Louvre*, où la Comédie elle-même est représentée la canthare à la main, sous les traits d'une Ménade, qui, dans son ivresse, conserve toute la majesté divine[1]. »

Il faut d'ailleurs prendre garde à une erreur où tombent tout naturellement les apprentis archéologues en présence des œuvres d'une époque primitive. Le sentiment de l'art naïf leur échappe, et ils prennent volontiers pour grotesque ce qui est archaïque. M. Champfleury ne s'est pas assez tenu en garde

1. *Élite des Monuments céramographiques*, t. II, p. 365.

contre cet écueil, qui cependant lui avait été signalé. M. Panofka, auteur d'un ouvrage sur *la Parodie et la Caricature*, tire trop à lui, moins par inexpérience il est vrai, que par esprit de système : « Bien que, en certains cas, dit-il, la crudité du genre puisse porter à renvoyer ces peintures sur vases à l'enfance de l'art, cependant il vaut mieux les regarder plutôt comme sorties d'une négligence préméditée du dessin, et les rapprocher, selon leur qualité, plus ou moins du temps de la décadence de la peinture sur vases. » M. Panofka du moins ne se méprend pas, on le voit, sur l'époque de la fabrication des vases chargés de peintures grotesques. M. de Witte, avec l'autorité d'un jugement sûr et exercé, combat l'opinion de MM. Welcker et Otto Jahn, qui voient dans la coupe d'Arcésilas, du cabinet des médailles, un monument de l'art satirique, et à ce sujet il nous ramène aux vraies règles de la critique d'art : « L'exagération de roideur dans le dessin, l'expression rude dans les traits des figures, tout cela tient à une affectation d'archaïsme, et à rien autre chose [1]. »

V

Nous avions à cœur de mettre l'art grec hors de cause. C'est en vain que M. Champfleury voudrait lui

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er novembre 1863..

donner une large place dans l'histoire de la caricature. « Un oubli total de la beauté et de la régularité, dit O. Müller [1], produit une caricature; lorsque, au contraire, cet oubli n'est que partiel et s'efface pour ainsi dire dans le tout, il peut devenir un moyen puissant de représentation. » Ces derniers effets ont été parfaitement connus des Grecs, qui ne les ont pas dédaignés. Quant à la caricature, peu goûtée aux beaux temps de l'art hellénique, elle n'a guère pris faveur que vers l'époque macédonienne, et n'a fleuri véritablement que dans l'époque romaine, ou, si l'on veut, dans l'art gréco-romain; mais on la voit s'épanouir dans les palais romains, dans les Thermes de Titus, dans les ruines d'Herculanum et de Pompéi. C'est là le vrai terrain de M. Champfleury, et là s'ouvre une mine assez riche à l'historien de la caricature.

Pour en avoir une idée très-nette, il n'est pas besoin de faire le voyage de Naples, ni de compulser les volumineux recueils de Mazois, de Gell, de Zahn ou de Barré, ni le *Museo Borbonico*, ni l'*Histoire de la caricature* de Th. Wright, ni même le travail spécial de M. Panofka [2]; il suffit de parcourir le petit volume de M. Champfleury et de faire une visite à l'ancien musée Campana, aujourd'hui musée Napoléon III.

Veuillez me suivre dans la salle d'entrée de ce mu-

1. *Manuel d'Archéologie*, Introduction.

2. *Parodien und Karikaturen auf Werken der Klassichen kunst*, dans les *Abhandlunger der Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 1854.

sée. A la sixième travée de la grande vitrine centrale de droite, adossée contre la place du Carrousel, vous trouverez toute une rangée de terres cuites du genre grotesque, toute une collection d'acteurs comiques représentés avec leurs travestissements et leurs masques. N'allez pas les prendre pour des types de la comédie grecque. Vous n'en trouveriez pas un dans le *Vocabulaire* de Pollux, si ce n'est peut-être le Parasite, qui appartient à la comédie grecque comme à la comédie romaine. Non, non, ils ne viennent pas de la Grèce; ils n'ont paru ni dans ses comédies, ni dans ses drames satyriques. Ils sortent du fond de la vieille Campanie, et n'ont figuré que dans les rudes Atellanes. Ce n'est pas la langue hellénique, c'est la langue osque qui est sortie de leurs lèvres épaisses. Demandez-leur quel nom ils ont porté. Ce n'est ni le père indulgent, ni le père grondeur, ni aucun des différents types de vieillards, de jeunes gens ou de femmes que Pollux énumère parmi les masques de la comédie grecque; ce n'est même pas Dave, ni Charin, ni Géta. Leur nom est Maccus, Bucco, Pappus, Dorsennus, Manducus, que sais-je? Et quant à celui-ci, qui dépasse tous les autres, et qui, avec son gros nez arqué, ses gros sourcils et son gros ventre, a l'air si intelligent à la fois et si effronté, je le reconnais : il lui reste à subir plus d'une métamorphose; sa taille s'amincira, sa panse se changera en une double bosse, son menton ira rejoindre son nez, et il s'appellera *Púlcinella*.

Le volume de M. Champfleury offre aussi bon nombre de caricatures qui n'ont rien non plus à démêler avec la Grèce, mais qui, du reste, ne sont dénuées ni de mérite, ni d'agrément, depuis les fresques jusqu'aux simples *graffiti*. Un coup d'œil jeté sur les vignettes qui ornent ce volume vous fera reconnaître que les principales formes de la parodie, les principaux procédés pour produire le grotesque, ont été trouvés par l'art gréco-romain. Sur ce point, la caricature antique ne le cède presque en rien à la caricarure moderne, et je doute qu'en fait d'inventions de ce genre, le second volume de M. Champfleury[1] ajoute grand'chose au premier. Il y a telle statuette grotesque que M. Mérimée ne craint pas de recommander à Dantan « comme un modèle classique[2]. »

Un des procédés les plus souvent employés est celui qui consiste à rapetisser, à supprimer les proportions, à mettre des têtes énormes sur des corps d'une petitesse excessive. Il faut voir les deux statuettes où l'on a cru reconnaître l'empereur Caracalla. De ces deux avortons trapus, écrasés, difformes, l'un représente un marchand de petits pâtés qui débite sa marchandise; l'autre est un guerrier qui s'efforce d'être menaçant, et qui n'est que risible[3]. Ce sont des nains que nous présentent les deux caricatures sur un atelier

1. *Histoire de la Caricature moderne.*
2. *Histoire de la Caricature antique*, p. 3 de la 2e édition.
3. P. 110 et 113 de la 2e édition.

de peintre[1], et l'exiguité de la taille, en faisant ressortir l'effort des poses, en double le comique. Après les nains, les pygmées : l'historien de la caricature antique leur consacre un de ses plus longs chapitres, parce que c'est un des motifs les plus ordinaires des fresques d'Herculanum et de Pompéi : avec ces fresques, on pourrait reconstruire toute leur légende. Que dis-je ? On pourrait fort l'augmenter. Car aux fantaisies des poëtes sont venues s'ajouter les caprices des artistes ; ils ne se sont pas fait faute de se livrer à leur imagination, qui les a souvent très-heureusement inspirés. On en jugera par les échantillons qu'en donne le volume de M. Champfleury.

La caricature gréco-romaine faisait songer tout à l'heure à Dantan ; elle éveille plus fréquemment encore le souvenir de Grandville. Bien souvent, chez les anciens comme de nos jours, on a trouvé une source de ridicule dans le travestissement de l'homme en bête. C'est ainsi que la caricature antique a mis en réquisition tous les animaux, surtout ceux qui prêtent au rire : l'âne, le chien, le singe, l'ours, le renard, le rat, le perroquet, d'autres encore, y jouent un rôle important. Si l'apologue a pu se servir des animaux pour faire la leçon aux hommes, comment la caricature ne s'en serait-elle pas servie pour faire leur satire ? Que d'allusions malignes cachaient ces travestisse-

1. P. 59 et 63 de la 2e édition.

ments! Que de parodies plaisantes, dont le sens est aujourd'hui perdu pour nous! Les commentateurs se donnent beaucoup de mal pour le retrouver, et n'aboutissent d'ordinaire qu'à des conjectures. Il est cependant une de ces peintures grotesques dont la signification n'est pas douteuse : ce n'est rien moins qu'une parodie d'un épisode du deuxième livre de l'*Enéide*. Elle est vraiment fort divertissante cette fresque où Enée, fuyant avec son père et son fils, est figuré par un chien qui en porte un autre sur l'épaule, et en tire par la main un troisième : toutes les attitudes sont du plus franc comique, surtout celle du vieux chien qui représente Anchise, et qui a toute la gravité d'un aïeul[1].

On le voit, ce qui reste de la caricature antique est de nature à donner une idée assez avantageuse du talent des artistes qui ont cultivé ce genre. Mais il ne faut rien surfaire. Je suis disposé, autant que personne, à rire de ces burlesques peintures et de ces bouffonnes fantaisies. Mais qu'on ne vienne pas mêler le nom de l'art grec à ces œuvres d'une époque où le goût était bien moins pur. Qu'on ne vienne pas, non plus, surtout à propos de l'antiquité, signaler la caricature comme une puissance. Si tant est que la caricature ait jamais été une puissance, ce n'est certes pas dans les temps anciens. Elle n'avait pas alors un champ

1. P. 66 de la 2e édition.

assez vaste, et s'adressait à un public trop restreint. J'ignore si les deux grotesques avortons qu'on donne pour des caricatures de Caracalla ont eu véritablement ce caractère : ce que je sais, c'est qu'elles n'eurent guère d'influence sur les destinées de Caracalla. On nous parle[1] de la reine Stratonice, contre qui aurait été faite certaine peinture plus que désobligeante, et qui, loin de prendre la chose en mal, aurait laissé le tableau exposé aux yeux de tous. Est-ce donc une preuve qu'elle redoutât beaucoup la caricature? Il y a dans l'histoire de cet art[2] une anecdote dont je ne garantis pas l'exactitude, mais qui montre à merveille ce qu'il faut croire de cette prétendue puissance. Le poëte Hipponax était fort laid, les peintres Athénis et Bupalus s'avisèrent de faire sa caricature. Hipponax les cribla de tant d'épigrammes, que les pauvres artistes se pendirent de désespoir. N'est-ce pas assez dire que le plus puissant des deux arts n'est pas celui d'Athénis et de Bupalus, mais celui d'Hipponax? Cela est si vrai, qu'il échappe à l'historien, ou plutôt au panégyriste de la caricature, de proclamer « la *préexcellence* de la satire écrite dans l'antiquité[3]. » Je m'en tiens à cet aveu, et laisse à d'autres le soin d'examiner si, dans les temps modernes, la caricature prend le pas sur la satire écrite.

1. Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, XL, 15.
2. *Ibid.*, XXXVI, IV, 2.
3. P. 265, 2e édition.

QUATRIÈME ÉTUDE

DE LA MISE EN SCÈNE
DANS LE THÉATRE GREC

HARMONIE
ENTRE L'EFFET ARTISTIQUE DU SPECTACLE ET L'EFFET MORAL DES ŒUVRES DRAMATIQUES

I. Différence profonde du théâtre grec et du théâtre classique français, malgré la similitude de l'inspiration générale, qui est tout idéaliste. — Des règles attribuées faussement à Aristote. — Les unités respectées en général, mais sans parti pris et par le simple fait de la présence continue du chœur. — Les Grecs peu soucieux des péripéties dramatiques, et avant tout préoccupés de la vérité de l'expression et de la vivacité des peintures morales. Ton toujours naturel et simple, quelquefois familier, mais sans trivialité ni bassesse. — Mise en scène destinée non à rapprocher la fable de la réalité, mais à la poétiser en l'embellissant, en l'agrandissant. — Comme notre opéra, le théâtre grec avait le récitatif, le chant, la danse et une pompeuse mise en scène. — II. 1° Le récitatif : déclamation notée dans le dialogue. — 2° Le chant : élément lyrique représenté par le chœur. Des essais faits par les modernes pour renouveler le chœur antique. Les chœurs d'Eschyle et d'Euripide jugés par Aristophane. Vérité du rôle du chœur. — III. 3° La danse, partie essentielle de la tragédie antique : elle finit par l'envahir tout entière (*pantomime*).—

Différence de l'orchestique grecque et de la pantomime romaine. Des choreutes lyriques et dramatiques. Trois danses dramatiques : parodie de l'*emmélie* tragique dans les *Guêpes* d'Aristophane; le *cordace* de la comédie; la *sicinnis* du drame satyrique. — IV. 4° La mise en scène. — Immenses amphithéâtres. Proportions grandioses de la scène, décoration riche et variée. Agatharque, décorateur du théâtre au temps d'Eschyle; traités sur ce sujet. — L'orchestre, la thymélé. — Scène souvent remplie de personnages muets, de comparses, de chevaux, de chars, etc. — Éclat des costumes. Parodie du costume tragique par Lucien. Raisons de ce costume et des accessoires (cothurne tragique, brodequin comique, masques, etc.). — Changements de décors et machines.— V. Un si harmonieux ensemble exigeait un concours de qualités et de circonstances heureuses, à la fois rare et peu durable. — Rome abuse de bonne heure des pièces à spectacle; succès extraordinaires des pantomimes sous l'empire. — Les Grecs ont toujours fait de la mise en scène un usage discret, et n'ont jamais sacrifié le spectacle au drame.

I

C'est se faire du théâtre grec l'idée la plus fausse que de l'assimiler à notre théâtre classique. Sans doute, l'un et l'autre se ressemblent par les grands côtés, et l'on peut les comparer pour l'inspiration générale, qui est toujours élevée, pour la fidèle et puissante peinture du cœur humain, pour les beautés souvent merveilleuses du style. Mais ces ressemblances leur sont communes avec d'autres genres, tandis que, comme œuvres dramatiques, les tragédies et les comédies de l'antique Athènes, rapprochées de celles de notre dix-septième siècle, offrent les diffé-

rences les plus tranchées. Pour la comédie, ces différences éclatent au premier coup d'œil. Bien que moins frappantes pour la tragédie, elles ne sont pas moins réelles. Faute de s'en rendre bien compte, on ne connaît pas toujours le théâtre grec dans toute sa vérité, et les comparaisons qu'on en fait avec le nôtre risquent de manquer d'exactitude et de justesse.

Aristote, ce grand esprit dont les théories littéraires ont été si étrangement défigurées, et dont l'analyse n'est pas moins pénétrante pour la rhétorique et la poétique que pour la métaphysique et la morale, Aristote distingue six parties constitutives de la tragédie (ce sont les mêmes pour la comédie), et il les place, d'après leur importance, dans l'ordre suivant : 1° la fable ou l'action; 2° les mœurs; 3° les pensées; 4° les paroles ou l'élocution; 5° la mélopée, ou la déclamation et le chant; 6° le spectacle ou la mise en scène[1].

Pour avoir une idée bien nette des différences qui existent entre le théâtre grec et notre théâtre classique, peut-être faudrait-il se demander comment l'un et l'autre ont traité chacune des parties que distingue Aristote. Nous n'avons pas l'intention d'entrer ici dans ce détail un peu didactique. Il nous suffira de marquer le principe de ces différences, d'en indiquer les principales, lesquelles du reste ont été déjà signa-

1. *Poétique*, chap. VI.

lées, et d'insister sur celles qui ont paru les moins importantes, et ont été, pour cette raison, les moins étudiées. Sans doute, la mélopée et la mise en scène, qui nous occuperont spécialement, échappent à la critique littéraire. « La mise en scène, dit Aristote, a un grand effet sur les âmes, mais est étrangère à l'art et ne tient pas à l'essence de la poésie. La tragédie subsiste sans la représentation et sans les acteurs, et la préparation du spectacle concerne plutôt l'art du costumier et du machiniste que celui du poëte. » Cela est vrai; mais ce qui n'est pas moins vrai, c'est que, pour bien comprendre et juger les œuvres dramatiques, il faut les replacer dans le milieu où elles sont écloses, il faut se représenter les conditions pour lesquelles leurs auteurs les ont préparées; autrement, on ne se fait qu'une idée bien imparfaite de l'effet qu'elles ont pu produire sur les spectateurs et des ressources de divers genres qu'ont pu y déployer les poëtes.

Comme le théâtre classique, le théâtre grec est un théâtre qui idéalise les faits au lieu de chercher à les reproduire systématiquement dans leur réalité. Les grands poëtes et les grands artistes de la Grèce n'ont jamais eu l'idée de notre moderne *réalisme;* ils croyaient que l'art n'est pas une imitation servile, mais une libre création, et que la vérité qu'il poursuit n'est pas le calque terne et mesquin, mais la vive et large peinture de la réalité. L'inspiration générale est donc la même. Mais pour atteindre au but auquel ils

tendaient, comme les nôtres, les poëtes dramatiques de la Grèce ont employé des moyens différents; parmi ces moyens, les uns étaient de leur libre choix, les autres tenaient aux circonstances, qui, on doit le reconnaître, les servirent mieux que les grands poëtes dramatiques de notre dix-septième siècle.

Le théâtre grec était issu des cérémonies religieuses, et ses représentations faisaient partie des cérémonies du culte de Bacchus. Des dithyrambes chantés en l'honneur de ce dieu était progressivement sortie la tragédie, qui garda toujours, surtout chez Eschyle, la trace de son origine lyrique. Tout le drame se déroula sous les yeux du chœur, qui ne fut pas seulement témoin, mais joua quelquefois un rôle actif, comme dans les *Euménides*. Cette présence constante du chœur, dont les chants remplissent les intervalles de l'action, donna tout naturellement à cette action la simplicité et l'unité. De l'unité d'action résultaient le plus souvent l'unité de temps et l'unité de lieu, et l'ensemble de ces trois unités produisait des œuvres dramatiques de l'effet le plus saisissant. Car on ne saurait nier qu'une action, concentrée et ramassée dans l'espace de quelques heures, soit d'un intérêt bien plus puissant qu'une action éparse et disséminée. Cependant, les Grecs ne faisaient pas de l'unité de lieu et de l'unité de temps des conditions absolues; et, quant aux fameuses règles d'Aristote, ce n'est pas dans le texte de la *Poétique* qu'on les trouve, c'est

dans les commentaires dont ce livre a été l'objet, depuis Castel-Vetro jusqu'à d'Aubignac[1]. Il suffit d'un coup d'œil jeté sur la tragédie grecque pour voir que ces règles, qui se sont imposées à Corneille et à Racine, et dont ils ont su tirer de puissants effets, n'existaient d'une façon absolue ni pour Eschyle, ni pour Sophocle, ni pour Euripide. L'*Agamemnon* d'Eschyle embrasse nécessairement plusieurs journées, depuis le moment où la sentinelle qui veille sur le toit des Atrides aperçoit le signal de la prise de Troie, jusqu'au meurtre d'Agamemnon par Égisthe et Clytemnestre. Dans ses *Euménides*, l'action est d'abord au milieu du temple de Delphes; puis elle se transporte à Athènes, sur la colline de l'Aréopage. L'*Ajax* de Sophocle nous présente, au début, le camp des Grecs, la tente du fils de Télamon, et bientôt le lieu solitaire et sauvage où s'accomplira le suicide du héros à l'esprit égaré. Dans les *Phéniciennes* d'Euripide, la scène est d'abord devant le palais d'Œdipe, puis au cœur même de ce palais.

Mais qu'est-il besoin d'insister sur un fait aujourd'hui reconnu? Ce qu'il est plus nécessaire de bien remarquer, et ce que M. Patin a fait ressortir avec raison dans ses excellentes et substantielles *Études sur les Tragiques grecs*[2], c'est qu'il y avait entre les

1. C'est un point qu'a parfaitement mis en lumière M. Egger, dans son *Histoire de la Critique chez les Grecs*, p. 178 et suiv.
2. Voir surtout l'Introduction.

tragiques grecs et les nôtres une profonde différence au point de vue de la conception dramatique : l'unité, la simplicité d'action, qui était la seule et suprême loi de leurs drames, leur avait laissé presque complétement ignorer ce qu'on a depuis appelé les effets de théâtre. Au lieu de la recherche, si apparente chez nos poëtes, des péripéties dramatiques, c'étaient des développements en quelque sorte calmes et contemplatifs; étrangers aux artifices dont les modernes se sont avisés dans la structure de leurs pièces, les tragiques grecs concentraient tous leurs efforts sur l'expression des sentiments et la peinture de la passion. L'intérêt de curiosité, qui a donné depuis à l'action une marche plus vive et plus entraînante, n'était rien ou presque rien pour eux; l'unique intérêt du drame était dans le développement des caractères; les poëtes ne connaissaient d'autres coups de théâtre que les transports et les retours, quelquefois soudains, de la passion. A l'effet théâtral ils préféraient la vérité de l'expression et la vivacité des peintures morales.

Cette vérité, cette vivacité, ils l'atteignirent aisément, grâce à leur heureux génie, que ne gênait aucune entrave, ni celle des unités, ni celle des bienséances cérémonieuses qu'imposait à nos tragiques du dix-septième siècle la société de leur temps. Tandis que ceux-ci avaient à compter avec le jugement d'une cour intraitable sur les questions d'étiquette, les tragiques grecs ne relevaient que du peuple athénien,

c'est-à-dire de l'auditoire le plus démocratique qui ait jamais été. Aussi, chez eux, jamais d'emphase, aucune de ces solennités de langage qu'on reproche souvent à notre tragédie, surtout aucun de ces personnages de convention, de ces *gouverneurs,* de ces *confidents*, de ces pâles figures que traîne invariablement après lui tout héros de notre théâtre classique. Le ton est toujours naturel, quelquefois familier, mais sans trivialité ni bassesse que réprouve le goût. Les personnages principaux ont pour cortége des êtres réels, tirés de la vie grecque, des soldats, des bergers, des esclaves pédagogues, des nourrices et des portiers. Ils ne sont pas eux-mêmes drapés dans une invariable dignité; on voit Philoctète traîner son pied malade en poussant des cris déchirants, et, comme le dit Boileau,

.... la Tragédie en pleurs
D'Œdipe tout sanglant fait parler les douleurs.

C'est surtout dans la mise en scène qu'éclate la différence entre la tragédie française et la tragédie grecque. La première est en quelque sorte tout abstraite. C'est à peine si les circonstances de temps et de lieu existent pour elle; ce ne sont pas des Grecs, des Romains, des Musulmans, des Espagnols ni des Français qu'elle nous représente, ce sont des hommes agités par ces mouvements du cœur qui sont les mêmes toujours et partout : l'amour, la jalousie, le patrio-

tisme, l'ambition, la passion de la gloire. Aussi que faut-il à une semblable tragédie pour la mise en scène? Un lieu idéal et aussi peu de décors que possible. Quant au costume, il n'en est même pas question. Qu'on se figure une représentation tragique au dix-septième siècle : la scène est étroite et encombrée par une foule de gentilshommes qui se donnent en spectacle autant que les acteurs, et qui leur laissent tout juste la place nécessaire pour se mouvoir. Quelques tentures composent le décor. Les personnages, qu'ils soient Thésée, Auguste, le Cid ou Bajazet, ont la perruque et l'habit français. Voltaire, peu novateur cependant en fait d'art dramatique, fut le premier à donner aux acteurs un costume conforme à leur rôle, et ce fut toute une révolution dans la mise en scène, qui se borna du reste encore à fort peu de chose : un péristyle, deux ou trois siéges, quelques gardes faisant escorte aux rois et aux princes. Les invraisemblances trop choquantes de costume étaient supprimées; mais le vague de la scène, joint au caractère conventionnel des rôles de confidents, gardait à notre tragédie son caractère abstrait.

Rien de semblable chez les Grecs, dont le théâtre est, non pas abstrait, mais d'une vérité poétique. Qu'on ne s'y trompe pas, la mise en scène n'était pas, pour les poëtes dramatiques de la Grèce, un moyen de rapprocher la fable de la réalité : c'était, au contraire, un moyen de la poétiser en l'embellissant, en

l'agrandissant. De là ces cothurnes, ces masques, ces vêtements magnifiques dont nous parlerons, et qui prêteront à rire aux esprits prosaïques comme Lucien. Les poëtes tragiques ont cru ne rien devoir négliger de ce qui agit sur l'imagination, et ils le devaient d'autant moins faire que la primitive tragédie sort de l'épopée et garde un caractère épique. Quant aux comiques, on sait par les comédies d'Aristophane avec quel superbe dédain ils se jouaient de la vraisemblance des faits, avec quelle capricieuse liberté ils variaient leur mise en scène, au point d'en faire quelquefois de véritables féeries.

Pour avoir une idée de la mise en scène du théâtre grec, il ne faut donc pas la comparer à celle de nos tragédies et de notre haute comédie, mais bien plutôt à celle de notre opéra. Comme notre opéra, le théâtre grec avait le récitatif, le chant, la danse et une pompe de spectacle dont l'éclat a sans doute été bien dépassé depuis, mais qui avait aussi sa grandeur et ses puissants effets.

II

Il y avait sur la scène tragique des Grecs deux sortes de personnages : les héros, qui étaient des demi-dieux ou des descendants de demi-dieux, et les hommes du peuple, libres ou esclaves, qui quelquefois jouaient

un rôle dans le drame, mais un rôle toujours effacé, et qui, le plus souvent, formaient cette espèce de personnage collectif qu'on appelait le *chœur :*

> Actoris partes chorus officiumque virile
> Defendat[1].

Il est aujourd'hui bien démontré que, de même que le chœur chantait des morceaux lyriques, les personnages du dialogue avaient une déclamation notée, à peu près semblable à notre récitatif. C'est une des choses qui donnaient à rire à Lucien : « Lorsque l'acteur se met à débiter, d'un son de voix sourd et forcé, ses tirades de vers iambiques, quoi de plus ridicule qu'en chantant ses infortunes il ne songe qu'à soigner ses inflexions ! Tant que c'est une Andromaque ou une Hécube qui paraît sur la scène, cette mélopée est encore supportable ; mais quand c'est Héraclès qui vient chanter un morceau et que, s'oubliant lui-même, il perd tout respect pour sa peau de lion et sa massue, il n'est personne de sensé à qui cela ne paraisse un solécisme dramatique[2]. » Tout ne porte pas à faux dans ces épigrammes ; cependant, il faut remarquer qu'elles atteignent plutôt l'abus que l'usage de la mélopée.

Quelle était cette mélopée ? On l'ignore. On a seulement de fortes raisons de croire que c'était une décla-

1. Horace, *Art poétique*, v. 193. — 2. *De la danse.*

mation notée et accompagnée de flûte. Aristote prend soin de faire observer plusieurs des différences qui ne permettaient pas de la confondre avec le chant du chœur : il distingue une harmonie qui convient à l'une et non à l'autre, et il en donne la raison : « Le mode hypophrygien, dit-il, a un caractère tout dramatique, et le mode hypodorien est calme, majestueux, convenable aux airs de cithare; aussi ces deux modes sont-ils plus propres à ce qui se débite sur la scène qu'aux chants du chœur. En effet, les acteurs de la scène représentent les héros, les chefs; le chœur se compose du peuple, des simples mortels. Les chants d'un caractère plaintif lui conviennent, car ce sont là les traits de l'humanité. Les faibles sont plus portés à ce genre d'émotion que les puissants, et voilà pourquoi les modes autres que l'hypophrygien et l'hypodorien conviennent au chœur[1]. »

Il paraît même assez vraisemblable qu'il n'y avait pas seulement une différence entre le récitatif et le chant, mais qu'il y avait plusieurs espèces de récitatifs. C'est ainsi qu'une très-ingénieuse conjecture, présentée par M. Édélestand Duméril[2], explique un passage fort controversé d'Horace :

Ne quarta loqui persona laboret[3].

1. *Problèmes*, XXX, trad. de M. Egger.
2. *Histoire de la Comédie*, t. I, p. 446.
3. *Art poétique*, v. 192.

Selon lui, il est faux que les pièces de théâtre fussent véritablement jouées à Athènes par trois acteurs, ce qui, en effet, n'est guère admissible; mais ces trois rôles représentent une déclamation spéciale, aussi distincte que celles de nos *ténors*, de nos *basses* et de nos *barytons*. Ce n'était pas seulement la diversité des talents, c'était aussi la nature de la voix qui faisait assigner à un acteur les premiers, les seconds ou les troisièmes rôles. Et l'on comprend, en effet, fort bien que les hommes du peuple, mêlés à l'action, eussent une déclamation différente de celle des héros; cela est tout à fait d'accord avec l'observation que nous venons de citer d'Aristote.

Tandis que le dialogue était soutenu par le récitatif, toutes les ressources de la musique grecque se déployaient dans les chœurs. Soit que le poëte fût en même temps musicien, soit qu'il associât à son œuvre un homme de l'art, l'élément lyrique, représenté par le chœur, était une des parties les plus essentielles de la tragédie; il est aisé de voir ce qu'il y ajoutait de charme et de poésie. Certes, il n'y a pas de parallèle à établir entre nos chœurs d'opéra, qui ne sont guère que des prétextes à mélodie, et les chœurs des tragédies grecques, qui sont d'admirables morceaux de poésie lyrique; mais on sent tout ce que leur enlève cet accompagnement musical dont ils sont aujourd'hui dépourvus. Il est fort difficile, pour ne pas dire impossible, de se figurer ce que pouvait être cet accom-

pagnement[1]. Toutefois, avec un peu d'expérience et d'attention, il n'est pas impossible de suivre, à travers les beaux chœurs des tragiques et même d'Aristophane, comme un lointain écho de mélodies qui arrachaient l'âme à la terre, et l'emportaient dans les espaces infinis.

Cet avantage poétique et musical du chœur, au point de vue de la tragédie, n'a pas échappé aux poëtes modernes. Non-seulement Racine a transporté dans son *Esther* et dans son *Athalie* « les chants et les moralités » du chœur ancien; mais, depuis, et même en dehors du théâtre classique, plusieurs essais ont été tentés pour le renouveler. Il est naturel qu'une entreprise de ce genre ait séduit un génie lyrique comme celui de Schiller; mais le poëte allemand n'a pas été heureusement inspiré lorsqu'il a cru devoir ajouter à sa *Fiancée de Messine* son « chœur de chambellans, » comme l'appelle madame de Staël. La *Dissertation sur l'usage du chœur*, dont il a fait précéder son drame, prouve qu'il a mieux senti ce qui manquait à la tragédie moderne qu'il n'a su le lui donner. Aussi bien, notre théâtre, avec les complications qu'il admet ou impose, avec son besoin d'action et de mouvement, comporte-t-il moins l'élément lyrique que la

1. Les savantes recherches de M. Vincent et de M. Tiron sont loin d'avoir dissipé toutes les ténèbres qui couvrent cette question de la musique grecque, et les plus compétents se déclarent peu éclairés sur ce sujet. Voir un article de M. Vitet : *Un Mot sur la Musique grecque* (*Revue des Deux-Mondes* du 15 juillet 1867).

tragédie des Grecs, livrée à ces développements calmes et contemplatifs dont nous parlions tout à l'heure. Les chœurs de la tragédie moderne ne peuvent donc être que des pastiches plus ou moins heureux, et les éclatants succès de l'opéra ont établi une distinction, inconnue aux anciens, entre la scène où l'on parle et la scène où l'on chante.

Veut-on se rendre compte de l'importance que les Grecs attachaient à l'élément lyrique dans la tragédie? Qu'on lise, dans les *Grenouilles* d'Aristophane, le procès d'Eschyle et d'Euripide, par devant Bacchus. Dans cette lutte que se livrent les deux poëtes tragiques pour la primauté de leur art, toutes les parties de cet art sont passées en revue, et les chœurs y tiennent une très-grande place, non pas seulement au point de vue de la poésie, mais au point de vue tout spécial de la musique. Aristophane oppose à l'harmonie grave et majestueuse d'Eschyle l'harmonie sautillante et relâchée d'Euripide :

« ESCHYLE. — J'ai pris ce qui était beau, et je l'ai embelli encore, pour qu'on ne m'accusât pas de cueillir dans la prairie des Muses les mêmes fleurs que Phrynicus. Mais Euripide, lui, prend son bien partout; il emprunte aux propos des courtisanes, aux chansons de Mélitus, aux airs de flûte cariens, aux pleureuses, aux danseurs. Faut-il le prouver? Qu'on m'apporte une lyre. Mais qu'est-il besoin de lyre avec lui? Où est la joueuse de castagnettes? Viens, Muse d'Euri-

pide, c'est à toi qu'il convient d'accompagner de pareils chants. »

Et Bacchus achève ce tableau satirique par une réflexion qui le résume : « Cette muse-là a bien l'air d'une Lesbienne. »

On ne saurait donc trop se pénétrer de cette idée : tandis que le chœur n'a jamais été pour les modernes qu'un accessoire et un appendice de convention, c'était, chez les Grecs, une partie essentielle et indispensable de la tragédie. Les Grecs étaient particulièrement sensibles à la justesse du chant, et, sur ce point, comme sur les autres, leur exigence était extrême : « J'ai vu souvent dans les théâtres, nous dit Denys d'Halicarnasse, le public tout entier éclater en murmures s'il arrivait à un chanteur d'aller contre la mesure ou de donner une note fausse[1]. »

Maintenant, que l'on ne s'exagère pas la gêne que nous semble apporter au développement de l'action sa constante présence en face des acteurs. D'abord, il n'avait pas sa place sur la scène même, mais au bas et au-devant de la scène, dans l'*orchestre;* de plus, il se rattachait au drame par les passions qu'il ressentait et exprimait comme les personnages engagés dans l'action. Aristote nous dit que le chœur, composé de gens du peuple, introduisait dans la tragédie un élément humain; c'étaient les petits à côté des puissants. Mais,

1. *Traité de l'arrangement des mots.*

est-ce que ce parallèle était un simple artifice de composition dramatique, imaginé pour justifier le maintien du vieux chœur dithyrambique imposé par la tradition? Est-ce qu'il n'y a pas dans ce rapprochement un trait de vérité? Le chœur jouait le rôle du public; placé à côté de la scène, mais en dehors d'elle, il figurait d'une manière poétique cette foule qui assiste au développement des grandes existences, qui juge les événements dont elle est témoin, et qui, le plus souvent, ne s'y mêle que par ses vœux; il présentait l'image toujours vraie de ses sympathies pour le bien, qui sortent naturellement de la conscience humaine, mais aussi de ses passions, de ses incertitudes, de ses faiblesses, et, il faut bien le dire, de ses lâchetés.

III

Au récitatif et au chant se joignait la danse, qui était une partie essentielle de la tragédie et de la comédie, au même titre que la musique et la poésie; Aristote le dit expressément [1]. Un jour vint même où elle envahit la scène tout entière. A la place de l'*orchestique*, ou danse mimée, qui, au temps d'Eschyle, de Sophocle et d'Aristophane, remplissait les inter-

1. *Poétique*, chap. I.

mèdes d'une tragédie ou d'une comédie, on vit la *pantomime* s'ériger en art indépendant, et cet art nouveau eut la prétention de remplacer toute la poésie dramatique, de mieux exprimer les aventures, les passions et les mœurs par les gestes d'un Bathylle, d'un Pylade ou d'un Pâris, que par les vers les plus pathétiques des poëtes. Un seul homme, c'est Lucien qui le dit, fut en un seul jour, et presque au même moment, Athamas en fureur, Ino frappée de crainte, Atrée, Thyeste, Egisthe, Clytemnestre, etc.[1]. D'abord, les mêmes acteurs chantaient et dansaient à la fois; mais, comme on s'aperçut que, pour respirer, les danseurs interrompaient leur chant, on imagina de faire chanter par d'autres ce qu'ils devaient représenter par leurs gestes[2]; enfin le triomphe de la pantomime fut de supprimer même le *canticum*, et, comme notre *ballet*, de tout exprimer par la danse, aidée seulement et quelquefois même dépourvue de la musique. Ce que fut cette pantomime, on peut le voir dans le *Traité sur la Danse*, attribué à Lucien; dans les *Origines du Théâtre moderne*, de Ch. Magnin, et dans un article de M. Gaston Boissier, publié par la *Revue archéologique* de 1861. Mais l'ancienne *orchestique* ne doit pas être confondue avec la *pantomime*, cet art plus romain que grec, qui eut son origine et son apogée vers le siècle d'Auguste, et qui marque une

1. Lucien, *De la Danse*, chap. XXVII.
2. *Ibid.*, chap. XXXI.

époque où, comme s'en plaint un de ses poëtes, les plaisirs des yeux passaient avant ceux de l'esprit :

> Verùm equitis quoque jam migravit ab aure voluptas
> Omnis ad incertos oculos et gaudia vana[1].

Les Grecs, si sensuelle que fût quelquefois l'inspiration qui chez eux présidait à l'art, ne sont jamais allés jusqu'à cet excès; leur idéal n'a jamais été le corps parlant au corps. Mais s'ils n'ont pas connu la *pantomime*, ils firent une part à l'*orchestique*, à cette danse mimée qui, selon la définition d'Aristote, permet aux exécutants « d'exprimer par des rhythmes figurés les mœurs, les passions et les aventures[2]. » Ils l'attribuèrent spécialement à la partie la plus musicale du drame, c'est-à-dire au chœur; et, bien qu'ils attachassent une grande importance au geste des acteurs, ils laissèrent prédominer la déclamation. Plus la tragédie se dégagea de l'antique dithyrambe, plus la part faite à l'*orchestique* fut restreinte; mais elle ne fut jamais supprimée, même au temps d'Euripide, où le chœur est sensiblement amoindri. Les premiers tragiques, Thespis, Pratinas, Cratinus, Phrynicus, sont appelés *orchestiques* par Athénée, à cause de l'importance particulière qu'ils attachaient à cette partie de l'art; Elien raconte même que l'un d'eux, Phrynicus,

1. Horace, *Epîtres*, II, 1, 187.
2. *Poétique*, chap. I.

ayant trouvé un rhythme qui parut tout à fait guerrier, fut élu général sur le théâtre même par une multitude transportée d'enthousiasme.

Cette partie chorégraphique des tragédies et des comédies grecques est naturellement peu appréciable pour nous. Cependant, si l'on ne se la représente pas, on ne comprend rien aux chœurs dramatiques, ni, pour le dire en passant, aux *Odes* de Pindare. Voltaire s'est fort égayé sur « ce sublime chantre des combats à coups de poing, » mais son ironie a touché plus juste quand il l'appelle « le premier violon du roi de Sicile. » C'est que les odes de Pindare étaient composées pour être chantées et accompagnées de musique et de danse : c'étaient à la fois des œuvres de poésie, des compositions musicales et des ballets. Faut-il donc tant s'étonner qu'une partie de leur charme ait péri pour nous, qui n'y voyons que des morceaux de poésie, et qui devons faire tout un travail pour triompher des difficultés de la langue et nous replacer dans le milieu où chantait le poëte thébain? Il est fort à regretter que nous ayons perdu les traités spéciaux qu'avaient composés *sur le Chœur* le poëte Sophocle et le musicien Aristoxène. Ils nous eussent expliqué ce que c'étaient que ces évolutions du chœur, que nous nous figurons vaguement; ils nous eussent dit quelle était cette danse mimique des *choreutes* ou *choristes*. Ils nous eussent donné les raisons des mouvements exécutés par eux de droite à gauche et de

gauche à droite, puis de leur pose devant la *thymélé* ou autel de Bacchus, toutes choses qui avaient sans doute à l'origine un sens liturgique, mais qui n'étaient plus pour les poëtes dramatiques qu'une des traditions de leur art. Enfin ils nous eussent fait connaître avec précision ce qu'il y avait de traditionnel dans les danses du chœur, et ce qui était laissé à la fantaisie des poëtes ou des musiciens qui pouvaient venir à leur aide. Ce sont là pour nous, aujourd'hui, autant de points obscurs et de questions soumises à la controverse. Sans doute, on peut trouver dans quelques monuments d'antiquité figurée des traces de l'ancienne *orchestique :* il ne manque pas de bas-reliefs et de vases peints d'origine grecque, où des danses sont représentées. Mais parmi ces danses combien y en a-t-il qui appartiennent au théâtre? Parmi ces images combien y en a-t-il dont on peut affirmer qu'elles reproduisent exactement des danses exécutées sur la scène tragique ou comique?

Ce qui est certain, et ce qui ressort d'une foule de témoignages de l'antiquité, c'est qu'il y avait trois espèces de danses dramatiques : l'*emmélie* ou danse tragique; le *cordace* ou danse comique; la *sicinnis* ou danse propre au drame satyrique.

Le mot *emmélie* signifiait proprement *cadence*, et par suite danse cadencée, danse grave. Il y avait chez les Grecs deux danses d'un caractère noble : la *pyrrhique*, qui était une danse militaire, et l'*emmélie*,

dont la gravité et la majesté convenaient à la tragédie. Nous avons un exemple de danse tragique, dans ce qui nous est dit par Eustathe et par Athénée, d'un des chœurs de la *Nausicaa* de Sophocle, pièce aujourd'hui perdue. Le poëte lui-même, célèbre par sa beauté, avait figuré parmi les *choreutes* qui représentaient les compagnes de Nausicaa jouant à la balle, et il avait déployé beaucoup de grâce dans cet exercice cher aux Grecs, où ils aimaient à faire preuve de souplesse et d'harmonie dans les mouvements.

Mais l'émulation que les poëtes dramatiques portaient dans toutes les parties de leur art ne devait pas laisser à l'*emmélie* sa gravité traditionnelle : le désir de se distinguer sur ce point comme sur les autres, en provoquant les innovations et les hardiesses, compromit la primitive beauté de sa noble et harmonieuse cadence. Aussi Aristophane, qui tient les poëtes dramatiques pour justiciables de sa critique, aussi bien comme maîtres de ballet que comme écrivains ou musiciens, proteste contre toutes ces altérations de l'antique *emmélie;* il en présente, dans la dernière scène de ses *Guêpes*, une très-vive et très-amusante parodie, qu'on nous saura gré de rapporter ici; car elle en dira plus que toute une dissertation.

« XANTHIAS. — Le vieux Philocléon, gorgé de vin, excité par les sons de la flûte, est si ravi, si transporté, qu'il passe sa nuit à exécuter les vieilles danses que Thespis faisait représenter; et il prétend prouver tout à l'heure aux tragédiens

modernes, en leur disputant le prix de la danse, qu'ils ne sont que de vieux radoteurs.

BDÉLYCLÉON. — Qu'on abaisse les barrières! La danse va commencer. Déjà des mouvements impétueux courbent mes flancs. Comme mes narines mugissent! Comme mes vertèbres résonnent! Phrynicus, intrépide comme un coq, épouvante ses rivaux.

XANTHIAS. — Oh! oh! gare les coups de pied.

PHILOCLÉON. — Sa jambe lance des ruades jusqu'au ciel.

XANTHIAS. — Fais donc attention!

PHILOCLÉON. — Voyez comme les articulations de mes jambes jouent avec souplesse. Et maintenant j'appelle et je provoque mes adversaires. S'il est un acteur tragique qui se prétende habile danseur, qu'il vienne ici me disputer la palme. S'en trouve-t-il un? N'y en a-t-il point?

BDÉLYCLÉON. — En voilà un tout seul.

PHILOCLÉON. — Quel est ce malheureux?

BDÉLYCLÉON. — C'est le fils cadet de Carcinus.

PHILOCLÉON. — Je vais l'anéantir; je l'abîmerai de coups de poing en cadence. Il n'entend rien au rhythme.

BDÉLYCLÉON. — Ah! ah! voici encore son frère, un autre tragédien fils de Carcinus.

PHILOCLÉON. — Je vais le manger pour mon dîner [1].

BDÉLYCLÉON. — Ah! mon Dieu! on ne voit que des crabes. Voilà encore un autre fils de Carcinus.

PHILOCLÉON. — Qu'est-ce qui arrive là? une crevette ou une araignée?

BDÉLYCLÉON. — C'est un crabe, le plus petit de sa race; il fait aussi des tragédies. Allons, mon pauvre père, il faut te mesurer avec tous ces crabes.

1. Pour comprendre cette plaisanterie, ainsi que les suivantes, il faut faire attention au sens du nom de Carcinus, qui signifiait *crabe*. Le jeu de mots fournit à Aristophane un trait de satire à la fois plaisante et juste : pour lui, la moderne *orchestique* n'est qu'une danse de crabes.

PHILOCLÉON. — Qu'on prépare de la saumure pour les assaisonner, si je suis vainqueur.

LE CHŒUR. — Écartons-nous un peu pour qu'ils puissent pirouetter devant nous tout à l'aise. Allons, illustres enfants d'un habitant des mers, frères des crevettes, bondissez sur le sable et sur le rivage de la mer stérile, décrivez vos rapides ronds de jambes. Illustre lignée de Phrynicus, lance tes ruades, et qu'en voyant ton pied si haut les spectateurs se pâment d'aise. Tourne, pirouette, frappe-toi le ventre, lance la jambe au ciel, fais la toupie. Voici venir ton illustre père, le roi des mers, le grand Carcinus. Allons, dansez tant qu'il vous plaira, nous ne vous imiterons pas. Jamais on n'a vu de comédie que le chœur terminât par des danses [1]. »

Ici, le scholiaste nous avertit que le chœur comique dansait en entrant sur la scène, mais non en la quittant. La danse qu'il y exécutait, le *cordace*, n'avait rien de commun avec l'*emmélie* tragique; autant celle-ci était grave et majestueuse, du moins à l'origine, autant le cordace fut de tout temps libre et même désordonné d'allures. Ici, il est nécessaire de songer à ce qu'était la comédie ancienne, qui ne ressemblait guère à notre haute comédie, et qu'il serait plus juste de comparer à nos *farces*, mais à des *farces* transformées par un Aristophane, c'est-à-dire par un Molière doublé de Rabelais. Que n'admettait pas, en fait de danses, une telle comédie? Le *cordace* était une danse mimique où l'on imitait les corps déformés par les passions basses, surtout l'ivresse et la luxure. Il était issu, et très-souvent se ressentait encore des

1. Traduction de M. Poyard.

anciennes danses où l'on contrefaisait des animaux et qui en portaient le nom, la *grue*, le *hibou*, le *renard,* danses que nous retrouvons au moyen âge et jusque chez les peuples de la primitive Amérique. Ce sont même ces danses à l'imitation des animaux qui ont fourni au comique athénien quelques-uns de ses chœurs, *les Guêpes*, *les Oiseaux*, par exemple. Et qu'on ne voie pas là, comme cela pourrait sembler à première vue, une caricature, une parodie de l'homme; c'était au contraire un moyen d'exciter le rire sans porter atteinte à la dignité de la figure humaine, que les Grecs de la belle époque ont toujours aimé à respecter. Cette préoccupation est encore plus sensible dans la *sicinnis*, ou danse du drame satyrique, qui était exécutée par les Pans aux pieds de chèvre et les Satyres à tête et à barbe de bouc. Ce n'est plus l'homme qui est ici figuré; ce sont ces divinités inférieures que le polythéisme hellénique plaçait dans les bois et qui souvent représentaient encore plus les animaux cachés dans leurs profondeurs que l'homme habitant des cités. Aussi, la *sicinnis* était-elle une danse encore plus déréglée que le *cordace;* c'étaient des sauts et des bonds qui n'avaient pour ainsi dire rien d'humain, et qui, tout en restant assujettis à un rhythme, s'efforçaient de se rapprocher le plus possible de ceux des chèvres et des boucs. C'était le dernier degré de ce délire bachique, d'où procédaient la comédie et le drame satyrique, et dont la trace se

voyait partout dans leurs danses. Mais lorsque le *cordace* s'arrêtait et que le dialogue déployait sa verve inépuisable, ou que le chœur montait sur la scène pour prononcer la *parabase*, à quelles hauteurs ne s'élevait pas la comédie, pour peu qu'elle trouvât un interprète comme Aristophane?

IV

Après avoir parlé de la mélopée et de la danse, nous ne ferons que suivre Aristote en insistant sur la mise en scène. L'auteur de la *Poétique* la signale en plusieurs endroits comme un des plus puissants moyens de produire le plaisir propre aux représentations dramatiques. Les Athéniens étaient un peuple trop artiste pour ne lui avoir pas donné toute l'importance qu'elle mérite; ils avaient appelé au secours de la poésie, non-seulement la musique et la danse, mais l'architecture, la peinture, et tout ce qui, par les yeux, pouvait agir sur l'âme [1].

Quand on ne réfléchit pas aux conditions du spectacle en Grèce, on ne peut s'empêcher de s'étonner

1. Voir, dans l'*Histoire de la Littérature grecque* d'Otfried Müller, le chapitre du 2e volume sur l'*Organisation matérielle du Théâtre ancien*. Sur ce point, comme sur presque tous les autres, M. Hillebrand a enrichi sa traduction de notes instructives.

de ce qu'on entend dire du cothurne et des masques ; tout cela paraît étrange, et les plus respectueux pour l'art antique ont peine à retenir quelques objections et quelques épigrammes. Les anciens eux-mêmes ne s'en sont nullement fait faute; nous allons le voir. Mais, quel que soit le jugement définitif qu'on doive porter sur l'avantage et l'inconvénient de telle ou telle partie de la mise en scène grecque, il importe de se faire une idée nette de la différence profonde qu'il y a sur ce point entre le théâtre des Grecs et nos théâtres modernes. Les plus vastes d'entre ces derniers sont loin d'atteindre les proportions du théâtre de Bacchus, à Athènes ; il résulte des fouilles récentes de M. Strack (1862) que le nombre des places que contenait ce théâtre s'élevait à plus de vingt mille [1]. Au lieu de nos enceintes fermées, c'était un immense amphithéâtre à ciel ouvert, dont les innombrables gradins étaient capables de contenir à peu près tous les citoyens d'Athènes; et il le fallait bien, car les représentations n'étaient pas quotidiennes, comme chez nous, mais n'avaient lieu qu'aux fêtes de Bacchus : toute la population libre d'Athènes y était conviée, et s'y portait avec empressement.

Quelle ne devait pas être la scène qui s'ouvrait en face d'un pareil amphithéâtre, et sur laquelle se fixaient des regards habitués aux merveilles du temple

1. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, par Ern. Desjardins, t. VI, p. 108 et suiv.

de Thésée, de l'Erechthéion, des Propylées, du Parthénon? Ses proportions étaient naturellement grandioses, et sa décoration était digne d'un peuple qui poussait jusqu'à l'idolâtrie le culte de l'art, comme celui de la patrie et de la liberté.

Les décors de la scène étaient très-variés, et souvent très-riches. Ils offraient à la vue tantôt un palais, tantôt un tombeau, tantôt un temple; d'autres fois, grâce à des perspectives habilement ménagées, on y voyait tout un paysage, une campagne, un bois, une colline. Vitruve[1] cite un artiste contemporain d'Eschyle, Agatharque, qui s'était fait un nom comme décorateur de théâtre, et qui avait développé les principes de son art dans un ouvrage aujourd'hui perdu; il ajoute que d'autres avaient suivi ses traces et s'étaient efforcés de le surpasser. Il ne parle pas de Sophocle, qu'Aristote signale parmi ceux qui s'étaient occupés de la décoration de la scène[2]; mais il nomme un certain Simonide et un certain Anaxagore, qui avaient écrit à ce sujet, « et principalement sur l'artifice au moyen duquel on peut, en plaçant un point à une certaine place, imiter si bien la disposition naturelle des lignes, qu'on produit une illusion complète en représentant des édifices ou des paysages. »

Tout le spectacle ne se passait pas sur la scène : elle était exclusivement réservée aux personnages du

1. *Traité d'Architecture*, Préface du liv. VII.
2. *Poétique*, chap. IV.

dialogue, mais se prolongeait jusqu'au milieu de l'amphithéâtre par l'*orchestre;* on appelait ainsi l'endroit primitivement consacré à la danse, l'endroit où le chœur exécutait en cadence ses évolutions, et dansait l'*emmélie*, le *cordace* ou la *sicinnis*. Une décoration spéciale mettait l'orchestre en rapport avec la pièce, comme la scène elle-même, avec laquelle il communiquait par quelques marches. Ces marches étaient franchies par le chœur ou son *coryphée*, dans quelques rares circonstances, quand, par exemple, il prenait une part directe à l'action, comme dans les *Euménides;* ou quand il venait, dans la comédie ancienne, adresser au public cette allocution connue sous le nom de *parabase*. Sur une petite plate-forme placée au milieu, et à peu près à égale distance au-dessous de la scène et au-dessus de l'orchestre, était la *thymélé*, ou autel consacré à Bacchus, le dieu des jeux scéniques.

C'était pendant toute la représentation, sur la scène ou sur l'orchestre, un spectacle d'une mobilité continuelle, qui nous présente le plus frappant contraste avec la scène vide et à l'aspect uniforme de nos tragédies classiques. Le théâtre était souvent rempli de comparses, d'hommes du peuple, soldats, personnages muets de toute sorte, qui accompagnaient et entouraient les personnages engagés dans l'action. Au commencement des *Perses*, d'Eschyle, Atossa entrait en scène montée sur un char et entourée de tout le

faste d'une reine orientale; puis, à la fin, après la nouvelle de la défaite de Xerxès, elle revenait à pied, couverte de vêtements de deuil; c'est elle-même qui nous l'apprend. Dans l'*Agamemnon*, le roi des rois faisait son entrée à Mycènes sur un char magnifique, et entouré d'un brillant cortége. Dans l'*Andromaque* d'Euripide, Andromaque paraissait aussi sur un char avec son fils Astyanax. Dans l'*Iphigénie à Aulis*, du même poëte, on voyait Clytemnestre venir en char devant la tente d'Agamemnon, au milieu du camp des Grecs, accompagnée de sa fille, du petit Oreste et d'une suite nombreuse de femmes, qui étaient sans doute montées sur d'autres chars. Dans l'*Hippolyte*, le héros arrivait sur la scène avec une foule de jeunes gens de son âge, tous en équipage de chasse, et sans doute entourés de leurs chiens, qu'on faisait ensuite disparaître, pour que le dialogue ne fût pas troublé par leurs aboiements.

Quant aux *choreutes*, qui, pendant toute la pièce, restaient rangés autour de la *thymélé*, ou exécutaient leurs danses dans l'orchestre, leur nombre s'élevait de quinze à soixante, selon la magnificence de la représentation. Les joueurs de flûte étaient rangés de chaque côté, sur les marches qui conduisaient de l'orchestre à la scène.

La pompe d'un spectacle aussi varié était relevée par l'éclat des costumes dont se paraient les principaux acteurs. Eschyle attachait un grand prix à cet

accessoire de son art, et c'est un des points sur lesquels, comme en témoigne Horace, avaient porté ses réformes dramatiques :

> .... personæ pallæque repertor honestæ
> Æschylus [1].......

Les rois avaient le front ceint d'un diadème, portaient à la main un sceptre d'or, et étaient vêtus de longues robes de pourpre, souvent brodées d'or. Les héros étaient couverts d'une peau de lion ou de tigre, et portaient les armes qui leur étaient attribuées par la tradition, massue, lance, arc ou épée. Quand une représentation était entourée d'une grande magnificence, il arrivait souvent que le poëte y fît quelque allusion dans sa pièce : c'était un moyen d'attirer l'attention du public sur la beauté de la mise en scène. Lorsque, au contraire, les costumes manquaient de fraîcheur ou d'éclat, lorsque tous les frais nécessaires n'avaient pas été faits, le poëte s'en excusait ou s'en plaignait; on trouve dans les comédies d'Aristophane plus d'un trait de ce genre.

Il y a des détails de costume qui sont propres aux Grecs, et qui demandent quelque explication. Lucien, ou l'auteur quel qu'il soit de l'opuscule *sur la Danse*, présente du costume tragique chez les Grecs une caricature amusante, mais dépourvue de justesse : « Quel

1. *Art poétique*, v. 278.

spectacle affreux que de voir un personnage d'une grandeur gigantesque monté sur des cothurnes d'une hauteur démesurée, et dont le masque, placé au-dessus de la tête, ouvre la bouche d'une manière effroyable, comme pour avaler les spectateurs! Faut-il rappeler ces plastrons qui garnissent la poitrine et le ventre de l'acteur, et qui lui donnent une grosseur factice et artificielle, pour empêcher que sa maigreur ne rende ridicule sa taille disproportionnée[1]? » Qu'on rie, si l'on veut, avec Lucien d'un spectacle si étrange pour nous; mais, avant de le déclarer souverainement ridicule, qu'on se reporte aux conditions dans lesquelles se produisait toute cette mise en scène. Le théâtre, avons-nous dit, était immense; la scène était éloignée du public par l'*orchestre*, qui n'admettait pas, comme chez nous, de spectateurs. Tout était donc réglé en vue de faire voir et de faire entendre de loin. De là, le *cothurne* de la tragédie et le *brodequin* de la comédie. De là, ces amples vêtements et ces plastrons dont vient de nous parler l'ironique auteur de la *Tragédie de la goutte*. De là, le masque à la bouche béante et aux lèvres garnies de lames de bronze ou d'acier, pour faire vibrer la voix et la faire arriver, dans un théâtre ouvert, jusqu'aux derniers rangs d'un auditoire de vingt mille personnes. Sans doute, il y a là bien des conventions et du procédé; toutefois, ne

1. Chap. XXVII.

l'oublions pas, l'éloignement aidait à l'illusion, et faisait disparaître toute la singularité de cet attirail.

Mais, dira-t-on, ce masque immobile dont s'affublaient les acteurs faisait perdre aux spectateurs tout le jeu de la physionomie. Cela est vrai, assurément; mais, dans un si vaste théâtre, il ne pouvait être question du jeu de la physionomie, et, chez nous-mêmes, il n'existe que pour les personnes les plus rapprochées de la scène, ou ne se découvre qu'à grand renfort de lorgnettes. Le masque, comme le costume, offrait l'avantage de désigner de loin les personnages : il y avait des masques tragiques et des masques comiques; il y en avait pour les rois, pour les hommes du peuple, pour les jeunes gens, pour les vieillards, pour les femmes, etc. Pollux les a décrits dans son *Vocabulaire*, les peintures de Pompéi nous en ont transmis des spécimens, M. Ch. Garnier les a imités et heureusement employés dans la décoration de l'acrotère du nouvel Opéra. Ces masques représentaient moins des individus que des types; ils appartenaient à tel ou tel rôle, et de là leur double nom chez les Latins : *larvæ, personæ*. Quelquefois cependant, par exemple dans la comédie ancienne, le masque représentait un individu et même une personne vivante, un contemporain de l'auteur et du public. C'est ainsi qu'Aristophane mit sur la scène des masques qui représentaient Socrate, Euripide, tel autre citoyen d'Athènes; et, si cette liberté peut nous sembler de la licence, il faut

dire qu'il sut l'honorer par son courage : lorsque, dans ses *Chevaliers*, il présenta de Cléon une charge si divertissante, il ne trouva personne pour faire le masque et jouer le rôle du puissant démagogue, et ce fut lui-même qui dut se charger de ce double soin.

Il reste à parler des changements de décors et des machines auxquels la mécanique moderne a fait faire, sans doute, de grands progrès sur la scène de l'Opéra, mais qui avaient pris déjà dans le théâtre grec des développements bien capables de nous étonner. L'art du machiniste, comme celui du décorateur, devait être poussé assez loin, pour que la représentation des pièces d'Aristophane fût possible. Dans les *Grenouilles*, on voyait, au début, Bacchus partir de Thèbes, où il demandait son chemin à Héraclès : puis il s'embarquait sur l'*Achéron*, à l'une des extrémités de la scène, ramait quelque temps, et abordait à l'autre extrémité, où était figuré le palais du dieu des morts. Dans les *Oiseaux*, on voyait Iris traverser les airs pour se rendre à la ville de Néphélococcygie, et, à la fin, Pisthétérus emportait à travers les airs la royauté jusqu'au palais de Zeus. Dans la *Paix*, Trygée traversait les airs à cheval sur un escarbot; et, pour faire rire le public et faire remarquer le jeu de scène, il s'écriait, au milieu de sa course aérienne : « Machiniste! fais bien attention à moi, car la peur commence à me prendre au ventre. » On peut lire, dans le *Vocabulaire* de Pollux, le nom de toutes les machines em-

ployées par la tragédie ou par la comédie pour représenter des siéges de villes, des descentes de dieux, des apparitions d'ombres, pour imiter le tonnerre, la flamme et la fumée. Il n'était pas rare, en effet, qu'on donnât sur la scène le spectacle d'un bûcher embrasé, de l'incendie d'une maison ou d'une ville. A la fin de la comédie des *Nuées*, Strepsiade et Xanthias mettaient le feu à la maison de Socrate. Dans les *Troyennes* d'Euripide, des soldats grecs incendiaient les maisons de Troie. Enfin, le *Prométhée* d'Eschyle, ce drame gigantesque qui exigeait un jeu de machines des plus variés, se terminait par une scène qui devait être le triomphe de l'art des prestiges. Zeus, après avoir vainement essayé de soumettre Prométhée à sa puissance, l'engloutissait sous la terre au milieu des éclats de la foudre, et l'on entendait le Titan, toujours indompté, s'écrier : « Ah! voilà les menaces de Zeus qui s'accomplissent! La terre tremble, le tonnerre mugit, l'éclair trace au milieu des airs ses sillons enflammés, la poussière roule en tourbillons, tous les vents se déchaînent, tous les souffles contraires se heurtent dans une effroyable mêlée, l'air et la mer se confondent! O ma mère! auguste divinité, et toi, Éther, toi qui fais rouler sur le monde le flambeau de ta lumière, je vous prends à témoin des injustes tourments que j'endure! » On le voit, ce n'était pas seulement un spectacle saisissant offert aux yeux des spectateurs, c'était une grande pensée ren-

due en quelque sorte visible pour l'imagination. Cette pensée, que la force est impuissante contre l'énergie de la volonté, est celle qu'a exprimée Horace dans quelques-uns de ses plus beaux vers :

> Justum ac tenacem propositi virum
> ....
> Si fractus illabatur orbis,
> Impavidum ferient ruinæ.

Mais quelle différence, pour l'impression produite, entre le développement didactique du poëte latin et la scène vivante qu'Eschyle offrait aux regards des Athéniens! Tout le théâtre des Grecs apparaît dans ce double soin qu'ils prirent toujours de parler à la fois aux yeux et à l'âme, de remuer le cœur sans dédaigner de s'adresser par la vue à l'imagination.

V

On voit combien le plaisir que donnaient aux Grecs leurs représentations dramatiques était plus complet que celui qu'offrirent aux spectateurs du dix-septième siècle les tragédies même de Racine et les comédies de Molière. Mais un si harmonieux ensemble exigeait une réunion de qualités et un concours de circonstances heureuses bien trop rares pour pouvoir subsister longtemps. Les représentations des tragédies

d'Eschyle et de Sophocle nous montrent l'art grec dans son plus complet épanouissement, au sein d'Athènes libre et florissante. Plus tard, que voyons-nous? Athènes, déchue de sa puissance, garde encore un théâtre littéraire, mais presque sans mise en scène : ses citoyens, même les plus riches, ne peuvent plus supporter les frais de la *chorégie*, et des raisons d'ordre public ont, dans la comédie, fait supprimer le chœur. Heureuse encore la cité qui, vers le déclin de son art dramatique, pouvait applaudir un Philémon et un Ménandre! A Rome, au contraire, où affluent les richesses du monde, le luxe de la mise en scène dégénère de bonne heure en pièces à spectacle, comme s'en plaint Horace :

> Quatuor aut plures aulæa premuntur in horas,
> Dum fugiunt equitum turmæ peditumque catervæ [1].

Ou bien la mise en scène est écartée, comme dans notre dix-septième siècle, et l'on a les pièces tout abstraites de Sénèque, c'est-à-dire de pures déclamations, qui n'ont même probablement jamais été jouées [2]. Enfin, dans la Rome des Césars, quand la servitude eut fait glisser les âmes dans la mollesse, et que le culte de l'intelligence s'affaissa, l'élément musical

1. *Epîtres*, II, 1, 189.
2. Voir, dans les *Études sur les poëtes latins de la Décadence*, de M. Nisard, le chapitre intitulé *les Tragédies dites de Sénèque ou la Tragédie en manuscrit*.

et chorégraphique de l'ancien drame subsista seul, et l'on eut les représentations des pantomimes, représentations d'abord accompagnées du *canticum*, puis réduites au geste et à la musique. On en vint à ignorer jusqu'au sens de ce noble mot de *tragédie :* à Byzance et dans la Grèce moderne, il finit par signifier simplement un chant plaintif ou bien une chanson quelconque (τραγῳδία, τραγοῦδι), c'est-à-dire qu'il rappela plutôt le *canticum* de la pantomime que l'art de Sophocle et d'Eschyle [1].

Si nous avons insisté comme nous l'avons fait sur la mélopée et sur la mise en scène des tragédies et des comédies grecques, c'est qu'il nous a semblé qu'on en tenait généralement trop peu de compte dans les comparaisons entre ce théâtre et le nôtre. Mais nous ne saurions trop faire remarquer, en même temps, que les Grecs surent toujours faire un usage discret et modéré de ce moyen d'action sur les spectateurs. Jamais, dans leurs tragédies, la poésie des chœurs, à plus forte raison celle du dialogue, ne dégénéra, comme dans nos opéras, en une plate et insignifiante versification. Jamais le poëte ne se reposa sur le machiniste ou sur le musicien du soin de produire des effets dramatiques, ni, par une pompeuse mise en scène, ne se dispensa des véritables moyens d'exciter l'émotion.

1. M. Firmenich-Richartz a donné à Berlin, en 1840 et en 1867, deux Recueils intitulés Τραγούδια ῥωμαϊκά, ou *Chants populaires des Grecs modernes.*

Les Grecs ne connurent ni ces *pièces à machines*, ni ces *pièces à spectacle*, où la mise en scène, c'est-à-dire l'accessoire, devient le tout du drame, ou, s'ils les connurent, ils ne manquèrent pas de s'en moquer : on se rappelle les plaisanteries d'Aristophane sur Carcinus et ses fils. Aristophane, lui aussi, se servait de machines, mais qu'étaient-ce que les machines dans son théâtre? Tout l'appareil dont ces comédies étaient entourées a péri pour nous, et elles n'ont rien perdu de leur saveur première, si ce n'est peut-être pour ceux qui ne sont pas assez initiés à la vie et à la société d'Athènes.

Aujourd'hui que la mise en scène est devenue une partie essentielle du théâtre et qu'elle est tout le mérite de certaines œuvres prétendues dramatiques, les hommes de goût protestent contre ce matérialisme de l'art : à toute cette fantasmagorie des décors et des changements à vue, ils opposent la simplicité des représentations tragiques et comiques du dix-septième siècle, dont tous les artifices étaient les mouvements du cœur et les péripéties produites par la passion. Qu'est-ce, en effet, auprès de grands développements de passion et de beaux vers, que la mise en scène la plus splendide? Rien qu'un amusement d'enfants. Ce ne sont pas les poëtes dramatiques de la Grèce qui auraient sacrifié outre mesure au plaisir des yeux, ces poëtes qui poussaient moins loin que nos auteurs même classiques la recherche des coups de théâtre,

Mais, comme de belles œuvres dramatiques ne perdent rien à être soutenues par une belle mise en scène, ils ne s'en sont pas abstenus, et l'on peut dire qu'aux seuls Athéniens il a été donné de remplir en même temps toutes les conditions de l'art dramatique et de faire marcher de front le spectacle et le drame. Tant qu'Athènes fut assez florissante pour faire les frais des représentations tragiques et comiques, elle sut les maintenir dans une juste harmonie, aussi éloignées des pièces à spectacle et de la sensuelle *pantomime* que des pièces abstraites et d'une vie tout idéale. De là ce théâtre incomparable, qui réunissait au plaisir de notre opéra celui de notre tragédie et de notre comédie, ce théâtre où tout était occupé, où tout était enchanté à la fois, l'esprit, le cœur, l'oreille et les yeux.

CINQUIÈME ÉTUDE

PINDARE

LE POËTE — LE MORALISTE — L'HOMME

I. Des récentes traductions de Pindare en français, et en particulier de celle de M. Boissonade. — II. 1° Pindare poëte. A quoi tiennent les épigrammes et les critiques dont il a été l'objet en France, surtout au dix-huitième siècle. — Caractère tout spécial des *Odes* de Pindare. Alliance de la poésie lyrique et de la musique chez les Grecs. Importance des Jeux Pythiques, Isthmiques, Olympiques, Néméens, comme solennités religieuses et nationales. — Analyse et extraits de la IVe *Pythique*. — Sens caché sous les développements épiques de cette ode. — Aisance des transitions de Pindare, facilité pour relier les épisodes au sujet. Ire et IIIe *Pythiques*. — Concision de Pindare; éclat poétique et variété de son langage; brusquerie de sa démarche; son obscurité. — III. 2° Pindare moraliste. Exagérations de MM. Bœckh, Dissen et Schneidewin sur la signification allégorique des *Odes* de Pindare, exagérations combattues avec raison par G. Hermann. — La vérité sur Pindare considéré comme citoyen et comme moraliste. — Définition donnée de la loi par Pindare, sévèrement jugée par Platon. — Pindare panégyriste des petits tyrans de Sicile. Morale pure, non austère. Accents vraiment religieux. — IV. 3° L'homme dans Pindare. Confidences personnelles fréquentes dans ses *Odes* et dans les fragments de ses autres poésies. Amour

de tout ce qui est grand et brillant, de la gloire, de la sagesse, de la vertu, mais aussi de la richesse et du plaisir. — La mélancolie et le doute dans Pindare. — Vraie passion de l'idéal et de la poésie.

I

Les amis des lettres grecques savent combien de fois on a, dans ces dernières années, essayé de naturaliser Pindare en France. Ils se souviennent du concours institué, en 1850, par l'Académie française, pour un prix offert à la meilleure traduction du lyrique thébain : quatorze concurrents se présentèrent, et la récompense promise fut partagée entre quatre d'entre eux. Ainsi furent couronnés M. Colin, avec une traduction déjà publiée par lui, mais qu'il revit et corrigea pour ce concours[1] ; MM. Fresse-Montval et Poyard, dont les traductions furent peu de temps après rendues publiques[2] ; M. Dehèque, dont le travail est resté inédit. La distinction accordée aux quatre concurrents qu'avait remarqués l'Académie

1. Pindare traduit en français par Faustin Colin, 1841, in-8°.

2. *Id.*, par C. Poyard, 1853, in-8°. — *Id.*, par Fresse-Montval, 1854, gr. in-8°. — Déjà précédemment (1848), une traduction de Pindare avait été donnée (in-8° et in-12) par M. Sommer, auteur d'une Thèse *Du Caractère et du Génie de Pindare*, 1847, in-8°. Depuis (1859), on a réimprimé, in-8°, la *Traduction poétique des Odes les plus remarquables de Pindare, avec des analyses raisonnées, etc.*, publiée pour la première fois par Vauvilliers en 1776. Enfin M. Ayma, avantageusement connu par une traduction en vers de l'*OEdipe-Roi* de Sophocle, a donné, en 1865, le spécimen d'une traduction nouvelle de Pindare, in-8°.

était un témoignage rendu aux mérites divers de leurs essais de traduction; mais ce partage même indiquait qu'il n'était pas sorti du concours un travail hors ligne. On put un instant attendre ce travail de la plume éloquente d'un des juges, devenu concurrent après coup; en effet, en 1858, M. Villemain publia un volume intitulé : *Hymnes de Pindare avec traduction nouvelle, précédés d'un Essai sur le génie de Pindare et sur la poésie lyrique.* Ce volume n'était que le premier tome de l'ouvrage; il contenait l'*Essai sur Pindare et la poésie lyrique*. La traduction des *Hymnes de Pindare* restait à l'état de promesse; depuis dix ans, la promesse n'a pas été tenue, et peut-être ne le sera-t-elle jamais. Heureusement, pour dédommager le public lettré, voici que, à défaut de M. Villemain, M. Boissonade se présente comme interprète de Pindare [1].

C'est une bonne fortune à laquelle on ne croyait guère pouvoir s'attendre : car l'auteur nous a été enlevé il y a plusieurs années; et, après la publication, faite en 1863 par M. Colincamp, d'un choix des écrits de Boissonade [2], il semblait que le dernier mot de

1. *Odes de Pindare*, traduction nouvelle, par J.-F. Boissonade, complétée et publiée par E. Egger, membre de l'Institut, professeur à la Faculté des lettres de Paris (1867, in-32). Ce charmant volume est le complément de l'édition de *Pindare* donnée en 1825 par l'éminent helléniste.

2. J.-F. Boissonade, *la Critique littéraire sous le premier empire*, 2 vol. in-8°, 1863.

l'illustre helléniste fût bien dit pour nous. Cependant, si bien scellée que soit la pierre de son tombeau, voici qu'il en sort une dernière œuvre, et peut-être celle qui est destinée à être la plus populaire ; les autres étaient à l'usage des seuls érudits, celle-ci est à l'adresse de tous. M. Boissonade avait laissé presque achevée une traduction des odes de Pindare, faite par lui avec amour, en vue de ses auditeurs du Collége de France ; il n'y manquait que sept ou huit odes. Dans leur zèle pour la mémoire de leur père et pour la haute littérature, les fils de M. Boissonade ont eu l'heureuse idée de publier cette traduction en chargeant un autre savant illustre, M. Egger, de procurer l'édition et de combler les quelques lacunes du travail de leur père. Grâce à ce concours également louable de pieux souvenirs et de savants efforts, nous avons enfin une véritable traduction de Pindare ; ce n'est plus seulement l'estimable essai d'un apprenti helléniste ou d'un écrivain novice, c'est l'œuvre d'un homme de goût et d'un écrivain exercé, qui, comme l'a fort bien fait ressortir M. Colincamp, représente « l'atticisme dans l'érudition ». C'est à tort que la modestie de M. Boissonade avait gardé en manuscrit ce beau travail. Sans doute l'auteur avec son goût sévère et avec le sentiment de son impuissance à rendre toutes les beautés de son modèle, craignait de faire tort à Pindare en donnant de son œuvre une reproduction imparfaite. Mais quelle est donc la traduction qui peut

égaler le texte ? Comment notre langue, avec les lenteurs de sa syntaxe et l'indigence de son vocabulaire poétique, pourrait-elle rendre la nerveuse concision et l'audacieuse fierté d'un poëte tel que Pindare ? Nous ne prétendrons donc pas que le grand poëte lyrique de la Grèce revive tout entier dans la traduction de M. Boissonade, pas plus que dans celles qui l'ont précédée. Boileau l'a dit avec raison, dans son *Discours sur l'Ode*, « les beautés de Pindare sont extrêmement renfermées dans sa langue. » Et M. Egger ajoute avec non moins d'autorité dans sa *Préface :* « Pindare est vraiment intraduisible, surtout en une langue comme la nôtre ; mais s'il n'y a nul moyen d'atteindre à ses beautés d'un caractère souvent étrange, il y a plusieurs manières d'en approcher. » Le mérite de la traduction de M. Boissonade, précisément peut-être parce qu'elle n'était pas destinée à l'impression, et que, toute préoccupée de reproduire fidèlement le texte, elle n'a pas ces timidités qu'inspire souvent la peur de la critique, le mérite de cette traduction est d'approcher en général aussi près que possible de ces beautés à la fois si hautes et si originales. Non-seulement on trouve dans cette traduction une profonde connaissance de l'antiquité grecque, un sentiment non moins profond de la langue grecque et de la nôtre, mais partout la couleur est vraie, le tour est libre et dégagé, et l'exactitude sévère de cette copie permet à un œil attentif et exercé de deviner le modèle. On ne

saurait, selon nous, demander rien de plus à une traduction.

II

La traduction de M. Boissonade aidera, nous l'espérons, à faire connaître et apprécier en France le génie de Pindare, qui généralement n'est pas chez nous apprécié ni même connu. Il s'est livré bien des controverses autour de ce grand nom. Les louanges les plus hyperboliques ne lui ont pas manqué, non plus que les satires et les épigrammes. Pour étudier avec profit ce poëte, ou simplement pour le comprendre, il est nécessaire d'écarter tout d'abord bien des préjugés et des méprises. Si la réputation de Pindare est si contestée, c'est que les œuvres de ce poëte ont un caractère spécial, qu'il est difficile de bien saisir sans quelque préparation. Lorsqu'on veut apprécier ses œuvres sans une initiation suffisante, on tombe dans les louanges vagues et de convention, ou dans les critiques injustes et qui tiennent à l'ignorance du sujet.

Voltaire, qui connaît si bien la littérature latine et si médiocrement la littérature grecque, a donné le ton à toutes les railleries dont Pindare a été l'objet parmi nous. Écrit-il à Chabanon, pour le remercier de sa traduction de Pindare (1772), il ne se fait pas faute de s'égayer aux dépens de « cet inintelligible et boursouflé Thébain », de ce « premier violon du roi de Sicile. »

de « ce sublime chanteur des cochers grecs et des combats à coups de poing. » Entreprend-il de célébrer sur le ton badin un carrousel donné en 1766 par Catherine II, il le fait dans une *ode* qu'il intitule *Galimatias pindarique*, et dont voici la première strophe :

Sors du tombeau, divin Pindare,
Toi qui célébras autrefois
Les chevaux de quelques bourgeois
Ou de Corinthe ou de Mégare;
Toi qui possèdes le talent
De parler beaucoup sans rien dire,
Toi qui modules savamment
Des vers que personne n'entend,
Et qu'il faut pourtant qu'on admire.

Voilà bien, sous forme plaisante, le résumé de toutes les critiques qui sont encore quelquefois adressées à Pindare : car, en dépit des progrès qu'a faits de nos jours la connaissance de la littérature grecque, bien des lettrés en sont encore où en était Voltaire, et voient toujours dans les *Odes* de Pindare

Des vers que personne n'entend,
Et qu'il faut pourtant qu'on admire.

Que serait-ce si ces lettrés, en général peu versés dans les études grecques, venaient à apprendre qu'il n'est pas même certain que les *Odes* de Pindare soient

écrites en vers ; si on leur disait que des savants n'y voient autre chose qu'une prose assujettie au rhythme musical, et non aux lois ordinaires de la versification [1] ; s'ils songeaient que cette langue, dont on célèbre l'harmonie, était loin d'être prononcée comme nous la prononçons aujourd'hui [2] ? Toutes ces questions, soulevées par l'érudition moderne, leur sembleraient mettre le comble à la confusion, et à coup sûr ils se sauraient bon gré de ne pas admirer des choses si mal éclaircies.

Nous n'avons pas l'intention d'entrer ici dans des détails qui sont du domaine exclusif de l'érudition ; nous nous bornerons à la question générale de poésie et de goût. Sans doute, même pour les hellénistes, il reste encore bien des points obscurs dans Pindare ; dans ces chants bien des choses sont nécessairement perdues pour nous. D'abord M. Egger fait observer qu'une grande partie de ses beautés tenait à « cette alliance avec la musique, qui n'est plus guère qu'une métaphore chez les modernes, mais qui, chez les Grecs, était une réalité. En général, le texte d'une ode ou

1. Voir les brochures de M. Vincent sur ce sujet (*Lettres à M. Rossignol sur le vers dochmiaque, etc*, 1846, in-8° ; *Sur la Musique des Grecs ; Sur le Traité de Métrique et de Rhythmique de saint Augustin*, 1849, in-8°), et un article de M. Havel, dans le *Journal général de l'Instruction publique*, 22 juillet 1848.

2. Sur ce sujet, qui a provoqué dans ces derniers temps de grandes discussions, on peut voir, dans la *Revue des Cours littéraires* de 1865, p. 261, une lettre de M. Egger, qui les résume toutes et en tire les seules conclusions raisonnables.

d'une tragédie grecque ne représente guère pour nous que le *libretto* d'une œuvre dramatique où le musicien était de moitié avec le poëte, et dont la musique est à jamais perdue avec tout le détail de la mise en scène. » Il est en effet très-important de se rappeler sans cesse, en lisant les *Odes* de Pindare, que nous n'avons plus sous les yeux que des œuvres mortes ; qu'au temps du poëte, ces œuvres étaient vivifiées, comme les *chœurs* des tragédies, par toute une mise en scène, et qu'elles étaient non-seulement chantées, mais accompagnées de musique et de danse ; le même homme était souvent à la fois, comme Pindare, poëte, musicien et maître de ballets. « On montait une ode, dit M. Magnin, dans ses *Origines du théâtre*, comme une tragédie ou une comédie. » Pindare, qui faisait *exécuter* ses odes dans les fêtes et dans les banquets où l'on célébrait les vainqueurs des jeux, avait sous la main des chœurs de jeunes gens instruits par lui, et qu'il envoyait dans les diverses villes où ils étaient demandés. Dans la seconde *Pythique*, il compare son ode à une marchandise phénicienne envoyée par lui de Thèbes à Syracuse pour être exécutée, en son absence, par ses choristes.

M. Egger dit encore en termes excellents, qu'on nous saura gré de rappeler ici. « Même étudié en sa langue, avec l'aide de ses scoliastes anciens ou modernes, Pindare ne nous livre plus aujourd'hui tous ses secrets ; il était trop de son temps pour être faci-

lement du nôtre. Mais l'étude de l'antiquité est pleine pour nous de ces regrets et de ces mécomptes, qu'il ne faut ni dissimuler ni exagérer. Une statue de Minerve ou d'Apollon, arrachée à son sanctuaire, défigurée par la rouille des âges ou par les injures de la barbarie, n'a pas toujours pour nous, aujourd'hui, la vivante expression qu'elle avait pour les Hellènes d'autrefois; et pourtant, à la contempler sous les mutilations qui la déshonorent, dans les sombres salles d'un musée de Londres ou de Paris, l'antiquaire se sent touché devant elle d'un pieux respect; il lui rend, sans trop de peine, par la pensée, la grandeur et la pureté de ses couleurs, l'autorité majestueuse de son regard, quelques-unes même des couleurs dont l'artiste grec aimait à revêtir la blancheur du marbre, et peu à peu son imagination émue la refait telle que jadis, sous le beau ciel de l'Orient, elle brilla entourée de religieuses offrandes, au milieu d'un peuple d'adorateurs. »

C'est ainsi, dirons-nous après M. Egger, qu'il nous faut refaire par l'imagination et la pensée la statue de Pindare. Si, au premier coup d'œil, elle ne nous apparaît pas aussi radieuse qu'aux anciens Grecs, il ne faut pas s'en étonner; tant de siècles nous séparent de leurs mœurs, de leurs idées et de leur idiome! Si ces œuvres semblent aujourd'hui à quelques-uns froides et décolorées, il est nécessaire de faire la part de ce prestige dont les entourait autrefois leur exécution

musicale et orchestique. Si elles ne nous touchent pas comme des œuvres modernes, c'est qu'elles sont tout imprégnées des souvenirs de l'histoire politique et religieuse de l'ancienne Grèce, souvenirs qui ne nous sont guère familiers. Pour se mettre en état de les comprendre, de les apprécier, de les goûter, il est évident qu'il faut tout d'abord entrer aussi profondément que possible dans les mœurs de l'ancienne Grèce, surtout dans l'esprit de ces fêtes au milieu desquelles sont écloses ces odes triomphales. Libre à Voltaire de plaisanter sur les *cochers grecs* et les *combats à coups de poing ;* mais ces plaisanteries ne prouvent qu'une chose, c'est qu'il ne connaissait pas bien la société grecque et ne comprenait pas l'importance que les anciens Hellènes attachaient à ces jeux.

C'est à tort que l'on comparerait à nos *courses* ou à nos *luttes* modernes les jeux qui se célébraient à Olympie, à Delphes, à Némée, à l'isthme de Corinthe. Ces fêtes n'intéressaient pas seulement les *sportsmen* de ce temps-là ; c'étaient des solennités religieuses et nationales, auxquelles la Grèce entière attachait le plus grand prix. Elles étaient d'institntion divine et se célébraient en l'honneur d'un dieu, à côté d'un temple. Les *jeux Olympiques* étaient consacrés à Zeus ; les *Pythiques* à Apollon, les *Néméens* à Héraclès, les *Isthmiques* à Poseidôn. Pindare les appelle quelque part « les jeux sacrés. » L'une de ces fêtes marquait l'*ère grecque :* la première *olympiade* rap-

pelait, sinon la date de l'institution des jeux Olympiques, au moins leur célébration à partir d'une époque historiquement connue. C'étaient des fêtes toutes grecques, d'où étaient exclues les nations étrangères, et, pendant leur célébration, le territoire où elles se tenaient était considéré comme tellement sacré, qu'il était défendu à toute troupe armée d'y pénétrer. De plus, il ne s'agissait pas seulement, comme le dit plaisamment Voltaire, des « chevaux de quelques bourgeois : » pour ne parler que des courses de chevaux, on y voyait paraître, soit personnellement, soit par leurs écuyers, non-seulement les descendants des plus illustres familles de la Grèce, dont plus d'une se flattait de descendre de quelque dieu ou de quelque demi-dieu, mais les petits princes des colonies grecques où le gouvernement monarchique avait pris la place du gouvernement républicain, par exemple les Hiéron de Syracuse, les Théron d'Agrigente, les Arcésilas de Cyrène, les Ergotèle de Cnosse, etc. Et quant aux « combats à coups de poing, » dont s'égaye encore Voltaire, il ne faut pas oublier que les exercices en usage dans les jeux de la Grèce intéressaient un public bien plus nombreux que chez les modernes; les Grecs, qui n'avaient peut-être pas tout à fait tort en cela, donnaient bien plus d'importance que nous à la gymnastique et à tous les exercices du corps. Qu'on en juge par ce fait qu'Ergotèle, ancien tyran de Cnosse, ne dédaignait pas de concourir à Olympie

pour la course à pied ; et, comme il était vainqueur, Pindare lui disait :

Certes, fils de Philanor, si la discorde intestine ne t'eût pas privé de Cnosse, ta patrie, semblable au coq domestique qui s'épuise en d'obscures querelles, tu aurais vu se faner les couronnes de ton inglorieuse agilité ; tandis que maintenant, couronné à Olympie et dans l'isthme, et deux fois vainqueur à Delphes, Ergotèle, tu es l'honneur des Nymphes de tes chaudes fontaines, et tu habites, heureux, ton nouveau patrimoine.

(*Olympique* XIIe [1].)

Ainsi, Pindare ne craint pas d'offrir à un prince exilé, comme consolation suprême, des prix remportés « à la course longue. » Voilà de quoi bien divertir Voltaire. Mais personne n'en riait en Grèce ; les victoires remportées dans les jeux étaient si considérées, que c'était un usage fort répandu de dresser des statues aux athlètes vainqueurs. Même au temps d'Horace, on pouvait dire :

Sunt quos curriculo pulverem Olympicum
Collegisse juvat, metaque fervidis
Evitata rotis, palmaque nobilis
Terrarum dominos evehit ad deos.

Ce dernier vers n'explique-t-il pas les odes triomphales de Pindare, et ne fait-il pas justice de toutes les épigrammes de Voltaire?

1. Ici, comme partout dans la suite de cette étude, nous donnons pour les Odes de Pindare la traduction de M. Boissonade.

Pour. bien comprendre et juger Pindare, le premier point est donc de se replacer au milieu de son temps et d'en connaître l'esprit et les coutumes. Aussi bien est-ce une règle de critique qui ne s'adresse pas au seul Pindare ; elle s'applique aux poëtes et aux écrivains de tous les temps et de tous les pays ; mais elle est d'autant plus impérieuse que nos idées et nos mœurs nous mettent plus loin des uns et des autres. Cette première condition remplie, qu'on étudie ses *odes* sans parti pris d'admiration ni de dénigrement, et, si l'on n'en est pas touché comme des œuvres lyriques dont les inspirations sont plus près de nous, il nous paraît impossible qu'on n'y reconnaisse pas la touche d'un grand poëte, qui a été dans l'antiquité grecque l'Homère du genre lyrique. Encore est-il à regretter que nous n'ayons conservé de lui que ses *Epinicia* ou *Odes triomphales*, c'est-à-dire une faible partie de son œuvre, et, comme nous dirions aujourd'hui, la moins sincère, la moins intime : ce sont des pièces de commande, des poésies payées par celui qu'elles célèbrent, par conséquent où l'inspiration peut être suspectée d'artifice. On ne saurait trop faire observer, quand on parle de Pindare, que nous avons perdu ses *odes* les plus intéressantes et les plus personnelles ; mais ce qui nous reste de lui permet encore de le juger.

Pour échapper aux injustes dédains comme aux éloges de convention, pour entrer vraiment en com-

munication avec ce poëte qu'on déclare inintelligible ou qu'on loue un peu au hasard, le meilleur moyen n'est-il pas de prendre quelqu'une de ses odes les plus remarquables et d'en présenter une étude attentive? C'est ce que nous voudrions faire ici pour la IVe *Pythique*, la plus importante des *odes* de Pindare par l'étendue, et l'une des plus intéressantes par le sujet : une analyse raisonnée, accompagnée de quelques citations, suffira, selon nous, à donner une idée exacte et vraie du génie de Pindare.

Tout d'abord, il faut écarter de son esprit les souvenirs de l'ancienne critique. Elle ne voyait dans Pindare que du désordre, « un beau désordre, » disait-on d'après Boileau, qui du reste n'appliquait pas ce mot à Pindare. Le jugement de Lamotte-Houdard, par exemple, est aussi faux que mal exprimé :

> Grand inventeur d'objets mal enchaînés,
> Grand marieur de mots l'un de l'autre étonnés,
> Il s'entendait à faire une ode [1].

Les critiques modernes ont parfaitement démontré qu'il entrait dans la composition des *odes triomphales* de Pindare un certain nombre de parties en quelque sorte obligées, et qui sont : 1° l'éloge des jeux où le prix a été remporté ; 2° l'éloge du vainqueur ; 3° l'éloge de sa patrie ; 4° l'éloge de ses ancêtres. Cela est

1. *Fables*, I, 18.

juste, mais nous n'irons pas jusqu'à dire, comme on l'enseigne en Allemagne, que Pindare composait toutes ses odes d'après une sorte de procédé à peu près uniforme. S'il fallait en croire M. Dissen, qui a donné, après le travail monumental de Bœckh, une si estimable édition de Pindare[1], toutes les *odes triomphales* de ce poëte pourraient se ramener à un ordre, et en quelque sorte à un dessin géométrique, dont il va jusqu'à donner la figure. D'après ce savant, le retour plus ou moins fortuit des diverses parties qui composaient l'ode pindarique est assujetti à certaines règles fixes, qu'il essaye de déterminer avec une précision toute mathématique. Il peut être ingénieux d'avoir signalé de combien de manières diverses reviennent dans l'ode des développements identiques; mais il nous semble puéril de prétendre que Pindare, en composant, se soit astreint à un tel ordre. Au milieu de toutes ces entraves, encore aggravées par la nécessité de suivre le rhythme musical, que deviendrait l'inspiration, que deviendrait la spontanéité du mouvement poétique? Non, il n'y a pas de *procédé* dans la manière de Pindare; il y a de l'art, et, nous allons le voir, un art accompli. Pas de plan tracé à l'avance, pas de cadre ni de moule où les différentes parties de l'ode viennent se ranger comme dans des comparti-

1. *Pindari Opera*, edid. Bœckh, 3 vol. in-4°, 1811-1821. — *Id.*, edid. Dissen, 1830, in-8°.

ments; le poëte conserve toute sa liberté d'allure, il ne fait que suivre l'ordre et se servir des transitions que lui fournissent son sujet et l'inspiration du moment.

On en jugera par la *IVe Pythique*. Elle est composée en l'honneur d'Arcésilas, vainqueur à la course des chars, aux trente et unièmes jeux Pythiques, l'an 466 avant J.-C. Arcésilas était roi de Cyrène, colonie grecque établie sur les côtes de la Libye, et qui, comme toutes les autres colonies helléniques, entretenait avec la mère-patrie des rapports attestés par ces victoires dans les jeux publics de la Grèce. Pour s'expliquer les développements dans lesquels va entrer Pindare, il est nécessaire de savoir qu'Arcésilas avait la prétention de descendre, par Battus, fondateur de Cyrène, de l'Argonaute Euphémus. C'est, en général, dans la généalogie des personnages qu'il célèbre, que Pindare va chercher les épisodes destinés à orner ses chants; on ne sera donc pas étonné que l'éloge d'Arcésilas et de ses ancêtres amène une digression poétique sur l'expédition des Argonautes, dont Euphémus avait été l'un des héros.

Au début, Pindare invite la Muse à s'arrêter chez Arcésilas pour entonner un chant en l'honneur de Delphes et des enfants de Latone. Car c'est près de Delphes qu'Arcésilas a remporté le prix des jeux, et les enfants de Latone sont à Delphes l'objet d'un culte particulier; de plus, c'est à Delphes que Battus, l'un

des ancêtres d'Arcésilas, a reçu de la prêtresse d'Apollon l'oracle qui lui promettait un royaume en Libye et l'accomplissement d'une autre prophétie, faite jadis par Médée aux Argonautes. La prophétie de Médée a trait aux destinées promises à la famille de l'Argonaute Euphémus, destinées qui désignent Battus pour le fondateur de cette Cyrène où règne glorieusement Arcésilas. Pindare annonce qu'il va célébrer Arcésilas et la conquête de la Toison d'or, c'est-à-dire son héros et la plus illustre des entreprises dans lesquelles a brillé sa famille :

Aujourd'hui, après de longues années, Arcésilas, le huitième des fils de Battus, s'élève grand et fort, comme au printemps les fleurs empourprées. Par la voix des Amphictyons, Apollon et Pytho (*Delphes*) lui ont donné l'honneur de la course curule. Et moi, je le livrerai au concert des Muses, et avec lui le bélier d'or et sa toison massive. En effet, ce fut quand Argo ramenait les Minyens de leur belle conquête, que les dieux leur envoyèrent ce présage glorieux.

Quel fut le commencement de cette course aux lointaines mers? Quelle périlleuse nécessité les tenait attachés avec des clous d'airain? Un oracle disait que Pélias périrait sous les coups des fiers Éolides, ou victime de leurs ruses audacieuses. Une effrayante prédiction, sortie des ombrages sacrés du centre de la terre, avertissait le prudent monarque qu'il eût à se garder soigneusement de tout mortel, soit étranger, soit thessalien, qui, chaussé d'un seul cothurne, descendrait des hautes montagnes dans les chaudes plaines de la fameuse Éolide ; et au temps marqué, il parut, ce fils d'Éole. Son aspect était imposant : deux javelots armaient sa main ; il portait un double vêtement; jetée autour de l'étroite tunique magnésienne qui dessinait de ses membres les formes

élégantes, une peau de léopard le protégeait contre les froides pluies; ses beaux cheveux n'avaient point encore été touchés par le fer, et de leurs brillantes boucles ils couvraient son dos tout entier. D'un pas rapide il marche droit à la place publique, et, s'arrêtant au milieu de la foule assemblée, il semble faire l'essai de son âme intrépide. Nul ne le connaissait, mais tous se sentaient frappés de respect, et quelques-uns même disaient : « Ce n'est pas Apollon. Ce n'est pas l'amant de Vénus qui serait descendu de son char d'airain. Enfants d'Iphimédie, Otus, et toi, audacieux Éphialte, vous êtes morts, on le dit, dans la grasse Naxos. Une rapide flèche partie du carquois invincible de Diane chasseresse a frappé Tityus, pour apprendre aux humains à ne point désirer d'impossibles voluptés. » Ils discouraient ainsi, faisant de paroles un mutuel échange.

Cependant Pélias arrivait, pressant la course impétueuse des mules attelées à son char brillant. Une stupeur soudaine enchaîne ses sens à la vue du cothurne qu'il reconnaît trop bien, du cothurne unique qu'à son pied droit porte le voyageur. Mais, cachant sa crainte dans le fond de son cœur : « Étranger, dit-il, quelle terre est ta patrie? Et, parmi les faibles mortelles, quelle est la vieille mère dont les flancs t'ont donné la vie? Dis quelle est ton origine et ne la déshonore pas par un mensonge; le mensonge m'est odieux. » L'étranger lui répondit en ces mots pleins de douceur et d'assurance : « Je suis, et je le dis hautement, l'élève de Chiron. Je viens de l'antre du Centaure, où, près de lui, Philyre et Chariclo, ses chastes filles, m'ont élevé. La vingtième année de ma vie s'est accomplie sans que la noble famille ait vu de moi une action, entendu une parole dont je puisse rougir. Je rentre en mes foyers pour reprendre à ceux qui le tiennent injustement le sceptre paternel que jadis Éole reçut, pour le transmettre à ses fils, des mains de Jupiter. Car j'apprends qu'au mépris de la justice, et n'obéissant qu'aux mouvements d'une âme téméraire, Pélias l'a, non sans violence, arraché aux mains de mes parents, qui seuls avaient droit de le por-

ter. Craignant pour moi l'outrage d'un chef insolent, ils feignirent mon trépas au moment même où, pour la première fois, mes yeux s'ouvrirent à la clarté, et remplirent le palais des lugubres appareils du deuil et des lamentations des femmes éplorées; et cependant, ils m'enveloppaient de langes de pourpre, et, confiant à la nuit le mystérieux voyage, ils m'envoyaient à Chiron; et le fils de Saturne fut par eux chargé d'élever mon enfance. Mais ce que j'avais de plus important à dire, vous le savez, honnêtes citoyens. Indiquez-moi sans détour la demeure de nos glorieux pères; car, fils d'Éson et Thessalien, je ne mettrai point le pied sur la terre des étrangers. Le Centaure divin me nommait Jason. »

Ainsi parla le héros. Quand il entra, son père le reconnut d'abord, et de ses vieilles paupières des larmes jaillirent, car son âme était grandement réjouie à la vue d'un fils, le plus beau des mortels. Cependant arrivèrent, avertis par la renommée, les deux frères d'Éson, Phérès et Amythaon. Celui-ci avait quitté Messène; l'autre la fontaine Hypéréide, voisine d'Iolcos; et sur leurs pas accoururent Admète et Mélampus, empressés de donner à un proche parent les témoignages de leur amitié. Jason leur offrit les dons d'une hospitalité sincère, les joyeux festins avec les entretiens aimables, et prolongeant pendant cinq jours entiers et autant de nuits les douceurs de cette heureuse entrevue, il cueillait avec eux la divine fleur d'une vie libre d'ennui. Le sixième jour, dans un grave entretien, il explique à ses proches réunis la suite entière de ses desseins. Tous applaudissent. Aussitôt, il se lève et se rend avec eux au palais de Pélias; ils y entrent impétueusement, puis ils s'arrêtent. Le fils de la belle Tyro, qui les a entendus, vient lui-même au-devant d'eux.

Alors, d'une voix paisible, Jason commence de parler, et de ses lèvres coulent des paroles remplies de sagesse : « Fils de Neptune Pétréen, le cœur des mortels n'est que trop prompt à préférer la fraude utile à l'exacte justice, quelque amer que soit pour eux le lendemain de la fête. Mais il nous faut tous deux, réglant entre nous avec équité

nos ressentiments, ourdir la trame d'un heureux avenir. Tu le sais : la même mère donna le jour à Créthée et à l'audacieux Salmonée, et nous, qu'éclairent les puissants rayons de ce soleil d'or, nous sommes de ces héros les troisièmes descendants. Des familles que divise la haine, les Parques s'éloignent pour cacher la rougeur de leur front. Il est indigne de nous deux d'employer les javelots et les glaives acérés au partage des vastes domaines laissés par nos aïeux. Moi, je t'abandonne et les brebis et les troupeaux de blondes génisses, et toutes les campagnes qui, enlevées par toi à mes parents, accroissent ton opulence; je vois sans douleur toutes ces richesses acquises à ta maison. Mais le royal sceptre, mais le trône sur lequel assis le fils de Créthée rendait la justice à ce peuple guerrier, rends-le-moi pour prévenir nos communs ennemis et les malheurs nouveaux dont ils seraient la cause. » Ainsi parla Jason, et Pélias lui répondit avec douceur : « Je serai pour toi tel que tu désires. Mais déjà m'enferme le cercle du vieil âge, tandis que la jeunesse en sa fleur fait bouillonner ton sang, et tu peux détourner la colère des divinités infernales. Phryxus, en effet, m'ordonne d'aller au pays d'Étès pour en ramener son âme et rapporter l'épaisse toison du bélier par qui jadis il fut sauvé des vagues et des poignards impies d'une marâtre. Un songe miraculeux me donne cet avis. Pour obtenir quelque lumière, j'ai consulté l'oracle de Castalie, et il veut qu'en toute hâte j'envoie un navire vers ces bords lointains. Consens à te charger de cette périlleuse entreprise, et je t'abandonnerai, je te le jure, et le sceptre et l'empire. Que le puissant Jupiter, notre commun ancêtre, soit témoin du serment que je fais, et le rende à jamais inviolable. » Ces conditions sont acceptées et tous deux se séparent.

Suit le récit, ou plutôt l'esquisse de l'expédition de Jason à la recherche de la Toison d'or. Ce début, à lui seul, est aussi long que tout le reste de la narration,

qui se termine par le retour des Argonautes et leur séjour dans l'île des Lemniennes.

Là, l'hymen les soumit, et bien que sous un ciel étranger, brillèrent alors, dans des jours et des nuits marqués par le destin, les premiers rayons de votre illustre fortune. Alors, en effet, commença de prendre racine cette famille d'Euphémus, astre à jamais resplendissant, qui devint citoyenne de Lacédémone, et qui, plus tard, établit ses foyers dans l'île Callista. De Callista, l'immortel fils de Latone vous envoya aux champs de Libye pour en faire la gloire, avec l'aide des dieux, et gouverner la ville sacrée de la divine Cyrène par les droites vues d'une prudente politique.

On voit par quelles transitions à la fois naturelles et faciles Pindare ouvre et clôt son fragment épique, et comment il touche à l'épopée sans sortir du ton de l'ode. Ce n'est pas le seul fragment épique que nous offrent ses chants; tous ont le même caractère, surtout celui de *Castor et Pollux* (Xe *Néméenne*) et celui d'*Hercule enfant luttant contre les serpents* (Ire *Néméenne*). Il est impossible de n'y être pas frappé d'une fougue poétique d'un genre tout particulier : on y devine, on y sent presque les mouvements, et, en quelque sorte, les ondulations d'une puissante mélodie. Mais ici, il y a plus : il semble que Pindare commence un poëme en vingt-quatre chants, puis tout d'un coup il se resserre, et par une concision dont il se flatte d'avoir enseigné à d'autres le secret, il termine lorsqu'il semble qu'à peine il ait commencé :

Mais que le terme est loin par cette vaste route ! s'écrie-t-il. Les moments me pressent. Je connais une voie plus courte, et d'autres poëtes furent par moi guidés dans les chemins de la science.

D'où vient une disproportion si manifeste? Cela tient-il aux hasards de l'inspiration, aux caprices de la fantaisie poétique? Sans doute, n'étant pas un poëte épique, Pindare est libre de s'arrêter à ce qui lui plaît davantage et de glisser sur le reste. Cependant qu'on y prenne garde, on trouvera, pour cette disproportion flagrante de son récit, une tout autre raison.

N'est-ce pas d'ailleurs un indice de quelque intention cachée du poëte, que ce caractère de Jason, si différent du Jason que peignent, dans leurs *Argonautiques*, Apollonius de Rhodes, Valérius Flaccus et le faux Orphée? Le Jason de Pindare a une douceur, une modération qui contraste avec le caractère bouillant des héros d'épopée, et qui s'explique par une interprétation tout à fait vraisemblable que Bœckh a proposée de cette ode. En réalité, sous forme épique, nous avons ici un apologue. Le poëte a un double but : célébrer Arcésilas et le réconcilier avec un membre de sa famille, avec Démophile, exilé par ce prince à la suite de quelques contestations ou de quelques jalousies de pouvoir. Voici en effet comment, après être revenu à Cyrène et à son roi Arcésilas, Pindare termine cette ode :

Pénètre-toi maintenant de la sagesse d'Œdipe[1]. Si d'un grand chêne la hache tranchante fait tomber les rameaux et déshonore sa majestueuse beauté, bien que réduit à la stérilité, il rend encore un témoignage de sa puissance, lorsque, dans l'hiver glacial, la flamme le consume, ou que, appuyé sur le sol, il supporte avec ses droites colonnes le triste fardeau d'un palais étranger, du palais d'un maître, lui, roi exilé de la forêt. Mais tu peux au mal apporter le remède que le moment exige. Tu tiens d'Apollon le don de sauver. Il faut d'une main légère toucher la blessure douloureuse. Ébranler une cité est, aux plus faibles citoyens, une facile entreprise; mais, pour la rétablir sur sa base solide, que de luttes à soutenir, si un dieu tout à coup ne vient guider les chefs! A toi sont accordées ces célestes grâces. N'hésite pas à donner tous tes soins à cette féconde et riche terre de Cyrène. Homère a dit aussi qu'il n'est pas de message auquel ne donne de l'importance le mérite du messager. Rappelle-toi cette pensée; montre que tu la comprends. Et la muse, de même, s'honore en parlant dans une juste cause. Cyrène et l'illustre palais de Battus ont connu les sentiments vertueux de Démophile. Jeune avec ses jeunes compagnons d'âge, il montre dans les conseils la prudence d'un vieillard séculaire. Il prive la langue du méchant de l'éclat qu'elle recherche; il sait haïr le mortel ami de l'outrage; les sages projets ne trouvent jamais en lui d'opposition, jamais par des lenteurs il n'en retarde l'achèvement.

Pour les mortels, l'occasion n'a qu'une brève durée; il la suit, il l'aide, mais sans en être esclave. Mais, on le dit, la plus grande des douleurs est d'avoir connu le bonheur et d'en être

1. Nous prenons ici la liberté de corriger, par une version plus exacte et plus juste, la traduction de M. Boissonade, qui est celle-ci : « Apprends maintenant une sage parole d'Œdipe. »

Γνῶθι νῦν τὰν Οἰδιπόδα σοφίαν.

M. Poyard entre mieux dans le sens, selon nous, mais paraphrase plutôt qu'il ne traduit : « Maintenant, imite l'habileté d'Œdipe, le vainqueur du sphinx. »

exilé. Démophile, loin du pays de ses pères, loin de ses possessions, est comme un autre Atlas se débattant sous le ciel qui l'écrase. Or Jupiter a délivré les Titans enchaînés, et quand le vent ne souffle plus, le pilote change l'appareil de ses voiles. Démophile a épuisé les affreuses douleurs de l'exil. Il souhaite de revoir son foyer, de goûter, près de la fontaine d'Apollon, la joie des festins, de livrer souvent son âme aux plaisirs du jeune âge, et de jouir, la lyre en main, au milieu de quelques doctes amis, des douceurs d'un tranquille loisir, respectant les droits de chacun et faisant respecter les siens. Accueilli récemment à Thèbes, il pourra te dire, Arcésilas, quelle source de divine poésie il y a trouvée.

Le dernier trait n'est pas modeste; la modestie n'est pas, en général, la qualité des poëtes, et nul ne songe à la leur demander. Mais toute cette touchante prière en faveur de Démophile, précédée d'un avertissement qui provoque Arcésilas à pénétrer le sens d'une allégorie, toute cette fin d'une *Ode triomphale* n'en explique-t-elle pas le but caché, n'en éclaire-t-elle pas tous les développements? Les critiques, souvent un peu trop ingénieux dans leurs interprétations des *Odes* de Pindare, ont raison cette fois : l'allégorie n'est pas seulement renfermée dans la comparaison avec ce grand chêne abattu, qui peut servir encore de soutien à une puissante demeure; elle éclate dans tout l'épisode épique. Il y a dans l'ensemble de cette composition une parfaite unité, et ce qui semble une digression va droit au but. Nous avons une autre *Pythique* (la Ve) où la même victoire d'Arcésilas est célébrée; cette dernière ode est sans doute celle qu'a-

vait commandée Arcésilas. Mais Pindare sera revenu à la charge, à la prière de Démophile, qui était sans doute allé à Thèbes implorer l'appui de sa faveur et de son talent poétique.

On trouve dans toutes les *odes* de Pindare le même art et la même aisance pour relier les épisodes au sujet. La démonstration de ce fait nous entraînerait trop loin; mais on peut s'en assurer en étudiant une ode quelconque prise au hasard.

Nous en citerons cependant un autre exemple. O. Müller, dans le beau chapitre de son *Histoire de la littérature grecque* qu'il consacre à Pindare, explique fort bien que le désordre tant reproché à ce lyrique n'existe que pour le lecteur qui ne sait pas embrasser d'un seul coup d'œil une ode entière; le poëte n'exprime guère directement son idée principale : « il déroule les unes après les autres et séparément, mais sans jamais perdre de vue l'ensemble, les différentes séries de pensées qui en naissent. Ce n'est en général qu'à la fin qu'il rassemble tous ces fils divers. » De cette manière, Pindare tenait sans cesse tendue la curiosité de ses auditeurs, qui ne s'apercevaient qu'à la fin du but où le poëte les voulait conduire. « Ainsi, dans le poëme sur la victoire pythique remportée par Hiéron, en qualité de citoyen d'Etna, ville qu'il avait fondée[1], l'idée fondamentale est celle de la tranquillité à laquelle Hiéron peut s'abandonner

1. *Pythique* I.

désormais, après tant d'actions glorieuses, à laquelle la musique surtout et la poésie doivent disposer son âme. Pindare, plein de cette idée, commence aussitôt par une peinture de la vie bienheureuse des dieux de l'Olympe, que la musique réjouit et remplit de béatitude, tandis qu'elle augmente les tourments de l'ennemi des dieux, de Typhon, qui gît enchaîné sous l'Etna. De là le poëte passe, par une transition rapide, à la nouvelle cité, qui porte le nom de la montagne au pied de laquelle elle est située : il vante les heureux auspices sous lesquels elle fut fondée, et célèbre Hiéron pour les grands exploits guerriers qu'il a accomplis, et pour la sage constitution qu'il a donnée à la nouvelle ville. En suivant le poëme jusque-là, on ne comprend pas encore quel rapport il peut y avoir entre cet éloge de la musique et ces souvenirs des hauts faits d'Hiéron et de sa politique. Mais alors Pindare s'adresse au vainqueur avec de sages sentences, dont le but principal est de l'inviter à jouir du beau et d'avoir soin que les chanteurs transmettent de lui à la postérité une bonne renommée. »

Qu'on lise encore la belle analyse que, dans son *Cours de littérature du dix-huitième siècle*, M. Villemain a donnée de la *troisième Pythique*. Pindare y rapporte la légende d'Esculape et de sa mère Coronis, au sujet de consolations qu'il adresse à Hiéron malade : ces consolations le mènent à exprimer ses regrets sur la mort de Chiron et d'Esculape, et à déve-

lopper cette loi de la destinée humaine, qui veut que nous ayons au moins deux maux contre un bien. L'idée de cette *Pythique* a fourni à J.-B. Rousseau sa fameuse *Ode au comte de Luc*. Mais quelle différence entre le modèle et la copie! Tout est artifice dans l'imitateur, tout est inspiration dans Pindare. « On sent, dit M. Villemain, qu'il a été involontairement saisi d'une belle légende poétique, rappelée par le nom d'Esculape; c'est une croyance pour lui; tout est vrai dans cette mythologie. » Certes, il y a bien de l'art dans le lyrique thébain, mais c'est un art sincère. Sans s'astreindre à une froide méthode, il ne s'égare jamais; ses plus grands écarts sont volontaires; il sait toujours où il va, et il ne s'avance jamais que sur un domaine qui est le sien. Il évoque tour à tour les souvenirs de l'histoire, de la religion ou de la fable; mais ce qui est fable pour nous était vérité pour lui ou du moins pour ses contemporains; et ce qui nous semble une digression est presque toujours une partie essentielle de son sujet. O. Müller fait judicieusement observer que les Grecs étaient peu habitués à isoler l'homme, mais qu'ils le considéraient toujours comme membre de sa tribu et de sa famille; il est donc naturel que, pour Pindare, la gloire présente du vainqueur se rattache au passé de sa famille et de sa tribu[1].

1. C'est un point sur lequel a insisté avec juste raison M. Martha, dans un excellent article sur Pindare et la poésie lyrique (*Revue européenne*, 15 novembre 1859).

De là toutes ces digressions apparentes, où d'ailleurs le poëte ne laisse pas de se surveiller.

Mais, que la rame s'arrête (s'écrie-t-il dans la X[e] *Pythique*), et que vite l'ancre lancée à terre du haut de la proue, nous sauve des écueils; car le parfum de mes hymnes de fête, comme une abeille, s'égare d'un sujet à un autre.

Et ailleurs[1].

O mes amis! ai-je perdu le droit chemin que je suivais d'abord? Mes pas se sont-ils égarés dans le labyrinthe d'une triple voie? Ou le vent m'a-t-il écarté de ma course comme la barque, jouet des vagues? Muse! tu serais excusable si tu avais vendu ta voix pour un salaire accepté. Mais il te faut chercher aujourd'hui d'autres chants pour le père du vainqueur, pour le vainqueur lui-même.

On voit qu'il a surtout peur d'épuiser l'attention, de provoquer l'ennui et le dégoût :

Mais je ne puis confier à la lyre et à la voix harmonieuse de trop longs discours, de peur d'irriter par le dégoût. Courons au plus pressé de ma dette envers toi, jeune lutteur[2].....

Je n'ai point assez d'haleine pour raconter tous les biens que possède le sol sacré d'Argos. D'ailleurs, grand est le péril à rassasier l'attention des mortels. Toutefois, éveille les cordes mélodieuses de la lyre[3].....

Le miel même et les doux plaisirs d'Aphrodite amènent la satiété[4].

Est-il possible de ne pas admirer ici l'accord d'un goût délicat et du plus poétique langage? Mais c'est

1. *Pythique* XI. — 2. *Pythique* VIII. — 3. *Néméenne* X. — 4. *Néméenne* VII.

l'éclat du langage qui est le don le plus éminent de Pindare. Jamais poëte n'a disposé avec plus d'aisance et de souplesse de tout l'appareil des figures. Les images à la fois brillantes et justes, les épithètes heureuses et expressives se succèdent sans interruption et sans monotonie. Les métaphores les plus belles et les plus hardies semblent couler de source. Parle-t-il de l'isthme de Corinthe? C'est « un pont infatigable jeté sur l'Océan. » De l'Etna? C'est « une blanche colonne du ciel, l'éternelle nourrice des froides neiges. » C'est « le front majestueux d'une terre féconde. » D'Athènes? C'est « la brillante Athènes, objet de chants et ferme pilier de la Grèce. » De Cyrène? C'est « une terre charmante, racine du troisième continent. » De Thèbes? « O ma mère, Thèbes au bouclier d'or! » Veut-il dire qu'il va chanter les ancêtres d'un de ses héros? « Mes hymnes réveillent la gloire d'antiques exploits, la gloire qui sommeillait et qui de nouveau se lève pour les illuminer, ainsi que brille parmi les astres l'étoile du matin[1]. » Veut-il parler des douceurs et des amertumes de l'amour? « Adolescence sacrée, messagère des divines tendresses d'Aphrodite, ton trône est dans les yeux des vierges et des jeunes hommes qui, par toi, livrés aux mains de la Nécessité, les éprouvent tour à tour caressantes ou cruelles[2]. » A cette profusion d'images éblouissantes,

1. *Isthmique* III. — 2. *Néméenne* VIII.

on reconnait le poëte auquel Corinne, son émule, conseillait de se mettre en garde contre sa propre richesse : « Il faut, lui disait-elle, semer de la main et non à plein sac. »

Quelquefois l'audace de ces images peut nous étonner, et leur multiplicité n'est pas toujours exempte de quelque manque d'harmonie; mais elles sont toujours bien rencontrées, et elles ne cessent pas d'être justes et frappantes. On peut dire de Pindare ce que Boileau disait d'Homère :

Tout ce qu'il a touché se convertit en or.

Non-seulement sa riche imagination fait éclore partout les fleurs et briller les plus fines pierreries; mais il sait tour à tour étaler ses richesses avec complaisance ou les resserrer dans de rapides tableaux. Il dira, par exemple, dans une ample comparaison :

Comme un père qui, saisissant d'une main opulente une coupe d'or massif, richesse parmi ses richesses et charme des festins, l'offre toute bouillonnante de la rosée de la vigne au jeune époux de sa fille, et, par le don de ce vase, qui sera transporté de sa maison dans l'autre demeure, honore le fils de son alliance et le rend un objet d'envie pour les amis témoins de l'amoureux hyménée; de même j'envoie aux athlètes couronnés un liquide nectar, présent des Muses, et des suaves fruits du génie je charme les vainqueurs d'Olympie et de Pytho. Heureux celui que soutiennent en leurs bras de favorables renommées [1] !

1. *Olympique* VII.

Et il peindra en quelques traits, d'une puissance sans égale, une éruption de l'Etna :

Des gouffres de la montagne s'échappent de pures et vives sources d'un feu inabordable. Pendant le jour, des fleuves brûlants épandent des torrents d'une fumée rougeâtre; pendant la nuit, la flamme, pressée en tourbillons de pourpre, roule avec fracas les lourds rochers dans la profonde mer. De cette flamme les jets les plus terribles sont lancés par l'odieux Typhon, prodige dont l'œil est émerveillé; et même les voyageurs qui traversent la plaine et les noires forêts du haut Etna écoutent, étonnés, le bruit des chaînes qui lient le monstre, et ses clameurs sur la duro couche qui sillonne son dos déchiré[1].

Voilà bien cette poésie impétueuse qu'Horace compare à un torrent : *Immensus ruit profundo Pindarus ore*. Le critique poëte nous semble moins heureux, lorsqu'il représente Pindare comme un cygne qu'un souffle puissant élève et soutient dans les nues :

Multa Dircæum levat aura cycnum[2].

La comparaison est-elle aussi juste qu'élégante? Horace eût dû choisir quelque autre oiseau, s'élevant aussi au plus haut des airs, mais pour en redescendre subitement et reprendre tout aussitôt son essor. On ne peut pas dire de Pindare qu'il plane, cela serait monotone, et nul poëte n'est plus varié : il a de brusques et impétueuses saillies, qui ne plaisent pas à Lon-

1. *Pythique* I. — 2. *Odes*, IV, 2.

gin. Ce rhéteur, du reste si estimable, mais qui n'apprécie que le sublime continu, reproche à Pindare ce qu'il appelle ses chutes, c'est-à-dire tout au plus ses inégalités. Il ne comprend pas que Pindare puisse être tour à tour et presque à la fois sublime et familier. Ces contrastes le déconcertent, cette fougueuse allure l'effraye. Une critique plus large ne voit là que les effets d'un enthousiasme vrai, le signe d'un génie original et vigoureux; elle admire, avec M. Villemain, « ces mouvements d'âme, ces rapides évolutions de pensées les plus vives qu'il y ait au monde, cette précision singulière en contraste avec l'abondance des images, ce mélange, ce choc rapide du sublime et du simple, du terme magnifique et du terme familier, cette propriété toute-puissante qui rend présent à tous ce que le poëte a vu dans son plus rare délire. » En un mot, ce qu'on trouve chez Pindare, ce ne sont pas ces jouissances tranquilles que donnent souvent les poëtes de second ordre; mais avec lui, comme avec les poëtes vraiment supérieurs, on éprouve les plus vives secousses de l'admiration.

Quant à cette obscurité qu'on a tant reprochée à Pindare, et qu'on a fort exagérée, sans doute elle tient en partie à la brusquerie de sa démarche lyrique, qui supprime presque toujours les termes intermédiaires. Mais elle vient surtout d'allusions qui n'étaient pas toujours claires pour les auditeurs du poëte, et qui quelquefois sont impénétrables pour nous; elle

vient encore des formes détournées qu'il aime à employer, donnant par exemple un fait particulier au lieu d'une pensée générale, ou bien, au contraire, mettant une maxime à la place de son application, c'est-à-dire substituant sans cesse le concret à l'abstrait ou l'abstrait au concret. « J'ai sous les bras, dit-il dans la *IIe Olympique*, un carquois plein de flèches rapides. Leur voix n'est comprise que des oreilles habiles : au vulgaire, il faut des interprètes. » Hélas ! nous sommes tous aujourd'hui de ce vulgaire dont parle Pindare; il nous faut des interprètes; heureux lorsqu'ils ne nous égarent pas, lorsqu'ils ne redoublent pas, comme font certains commentateurs allemands de Pindare, cette obscurité qu'ils prétendent dissiper ! En lisant telle explication proposée par eux d'une pièce fort claire en elle-même, la *IIIe Pythique* par exemple, on ne peut s'empêcher de penser à ces critiques dont parle Térence[1], qui à force de vouloir trop comprendre, arrivaient à ne rien comprendre du tout : *Faciunt næ intelligendo ut nihil intelligant.*

III

Si M. Bœckh, et plus encore son disciple M. Dissen ont un peu raffiné dans l'analyse de l'œuvre de

1 Prologue de l'*Andrienne*.

Pindare considéré comme poëte, ils ont été, selon nous, encore plus excessifs dans l'appréciation de Pindare moraliste. Rien n'est plus simple que la *III[e] Pythique*, telle que nous l'avons vue présentée par M. Villemain : c'est une sorte de consolation poétique à l'adresse d'Hiéron malade, et les regrets sur la mort d'Esculape y amènent la légende de sa mère Coronis. Cette simplicité ne fait pas le compte des savants éditeurs. Dans une sorte d'ivresse d'érudition, ils se mettent à torturer comme à plaisir tous les détails de la légende de Coronis et tous les mots du texte, et les voilà qui dénaturent à l'envi la pensée du poëte de la manière la plus étrange.

Il ne leur suffit pas de l'allusion si évidente à la maladie d'Hiéron ; ils en ont découvert une autre. Pindare dit dans cette *ode :* « Hiéron, puisque tu « sais comprendre le vrai sens des hautes doctrines, « tu as appris des anciens que pour un seul bien les « dieux distribuent deux malheurs aux mortels. » Pensée assurément toute naturelle, moralité toute générale, comme les sentences que le vieux serviteur d'Agamemnon prononce à l'adresse de son maître affligé, au début de l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide. Mais il n'y a rien de simple pour ces érudits : « Deux maux pour un bien ! » Il ne leur en faut pas davantage pour affirmer que, comme l'ode est adressée à Hiéron, tout doit s'appliquer à ce prince ; que, par conséquent, il n'était pas seulement malade, il était en-

core éprouvé par une autre souffrance. Mais laquelle ? Pindare n'en a pas dit un mot. C'est pure délicatesse de sa part, disent nos critiques ; ce mal était trop sensible à Hiéron. Quel est-il donc ? c'est la perte d'un enfant. Et où MM. Bœckh et Dissen ont-ils trouvé ce renseignement ? Nulle part le scoliaste n'en dit un mot. Mais les éditeurs partent de ce principe, que le poëme serait absurde, si Hiéron ne souffrait pas alors de deux maux : donc il en était affligé, et, la légende de Coronis roulant sur la mort d'une jeune fille, Hiéron pleurait la mort d'une fille. Lancés dans cette voie, ils ne s'arrêtent pas à moitié chemin. Coronis était coupable ; donc la fille d'Hiéron l'avait été aussi. Coronis avait entraîné dans sa perte une foule de personnes ; donc la mort de la fille d'Hiéron avait été à Syracuse le signal de bien des deuils. Mais ce n'est pas tout : comme Hiéron doit être éprouvé par deux maux, il doit aussi avoir un seul bien ; autrement l'ode est convaincue d'absurdité. Et ce bien, quel peut-il être, si ce n'est la gloire de la palme remportée aux courses de Delphes ? Tel est le dédale d'hypothèses où s'engagent des hommes de mérite, égarés par cette fausse idée qu'il faut chercher un sens caché sous toutes les fictions et sous tous les mots de Pindare.

Veut-on un autre exemple de ces gratuites et téméraires interprétations ? Qu'on lise le commentaire des mêmes savants sur la *Pythique II*[e]. Il y a dans cette ode, composée en l'honneur d'une autre victoire

d'Hiéron aux jeux de Delphes, un épisode sur Ixion ingrat envers les dieux. Ce qui amène cet épisode, c'est ce qu'a dit le poëte au sujet d'un service rendu par Hiéron aux Locriens du Zéphyrium, qu'il a secourus dans une guerre contre leurs voisins ; ce qu'il signifie, c'est que les Locriens ne doivent pas être ingrats, s'ils ne veulent s'exposer à un châtiment comme celui d'Ixion. Quant à la légende d'Ixion, elle est naturellement rapportée selon les traditions de la fable. Gardez - vous de vous en tenir là, nous disent MM. Bœckh et Dissen, enfoncez plus avant dans la pensée de Pindare. Sous la légende d'Ixion, il y a des allusions plus ou moins transparentes à la vie privée du tyran. Pourquoi cet épisode d'un Titan parricide et adultère ? C'est que Hiéron avait voulu faire mourir son frère Polyzèle, et qu'il avait convoité sa belle-sœur. Voilà, direz-vous, des allusions bien hardies ; Pindare était bien audacieux de réveiller de pareils souvenirs, et bien courageux de les stigmatiser par la comparaison avec un Ixion. Mais d'abord cela ne s'accorde guère avec les éloges qu'il donne à Hiéron, et puis c'était choisir un singulier moment pour lui faire entendre de semblables leçons. Au moins ces faits sont-ils, je ne dis pas vrais, mais appuyés sur quelque témoignage ancien ? Il n'y a pas un mot sur Polyzèle dans le scoliaste ; il n'est nommé que par Diodore de Sicile, et cela à propos de tout autre chose : quant aux crimes auxquels les commentateurs décla-

rent qu'il est fait allusion dans Pindare, ils reposent uniquement sur cette fausse idée que dans une *ode triomphale*, tout doit se rapporter à celui qui en est le héros.

Il faut savoir gré au docte Godefroi Hermann d'avoir fait justice de toutes ces chimères[1] : il s'est contenté des explications les plus simples et les plus naturelles ; et il y a double mérite, étant érudit et Allemand. Mais il s'en faut qu'il ait convaincu les *pindarisants* de son pays. Dans la réimpression augmentée qu'il a récemment donnée de l'édition de Dissen[2], M. Schneidewin persiste dans les errements de son maître ; et il essaye de fortifier ses raisons par de nouveaux arguments, qu'il oppose aux objections d'Hermann. Comment n'a-t-il pas vu, pour ne parler que de la deuxième Pythique, qu'à toutes les impossibilités signalées par Hermann s'ajoutent celles-ci : non-seulement il faudrait, d'après lui, supposer que Pindare, le chantre d'Hiéron, ne craint pas de le couvrir de honte devant sa cour, ses sujets et tout le monde grec ; mais, par la comparaison avec Ixion, le poëte irait jusqu'à calomnier le prince : car Ixion était vraiment parricide, tandis qu'il y avait eu tout au plus quelques démêlés entre Hiéron et son frère,

On se demandera où tendent toutes ces exagérations des interprètes ? Veulent-ils uniquement faire

1. *Opuscula philologica*, VII, 115 et suiv. ; 129 et suiv.
2. 1843, in-8°.

preuve de perspicacité ? Sans doute il ne leur déplaît pas de paraître voir plus clair que les autres ; mais, il faut le reconnaître, ils ont en vue surtout la gloire de leur auteur. Ce qu'ils ont à cœur de prouver, c'est que Pindare n'est pas seulement un grand poëte lyrique : c'est un grand citoyen, un courageux conseiller des princes ; c'est un grand et austère moraliste. Examinons ces deux jugements, et réduisons-les à de justes proportions : selon nous, c'est mal servir les grandes renommées que de les surfaire. Les personnages vraiment grands ont plus à gagner à être vus dans toute leur vérité, pourvu que, en les jugeant, on se rende compte du milieu où ils ont vécu et des nécessités qui ont pesé sur eux.

Certes, parce que Pindare, comme Corneille, comme bien d'autres poëtes, recevait pour ses chants un salaire ou des libéralités, nous n'attachons pas à son nom l'idée que de son temps voulurent donner de lui ses ennemis et ses envieux, l'idée d'un vil mercenaire qui met sa muse aux gages de quiconque est disposé à la payer. Mais enfin, pour avoir le droit de dire aux princes leurs vérités (alors même qu'il y eût convenance à le faire dans un chant solennel à leur honneur), il eût fallu n'être pas leur salarié et ne pas solliciter leurs faveurs. Or, il n'y a guère d'ode où Pindare ne fasse appel à la générosité de ceux qu'il célèbre. Il adresse ses requêtes d'une façon détournée, mais fort claire, et pour être compris il n'a jamais be-

soin de « la sagesse d'un Œdipe. » Seulement il les fait en poëte, avec dignité, presque avec majesté, le plus souvent sous forme de sentences. Il dit par exemple :

Celui qui dans sa maison garde des trésors cachés et se raille des cœurs plus généreux, ne songe pas qu'il rendra sans gloire son âme à Pluton [1].

Ouvre, comme un pilote habile, ta voile au vent de la bienfaisance. Surtout, prince chéri, ne te laisse pas surprendre par des sophismes intéressés. La voix de la Renommée, qui nous survit à tous, redit seule aux narrateurs et aux poëtes quelle fut la conduite des hommes qui ne sont plus. La vertu bienveillante de Crésus ne s'éteint pas; mais des paroles de haine obsèdent de toutes parts ce Phalaris qui, d'un cœur impitoyable, brûlait ses victimes dans un taureau d'airain [2].

Ou bien il dit ce qu'il ferait lui-même, s'il possédait la richesse, ce qui revient à dire ce que doivent faire ceux qui la possèdent :

Je n'aime point à cacher un trésor en ma demeure; je veux, à mes amis secourable, me faire de la fortune un moyen de bonheur et de gloire; car, tristes mortels, de communes destinées nous sont réservées [3].

Humble dans un humble sort, je serai grand dans la grandeur. Me conformant à ma condition présente, je suivrai le génie qui dirige ma destinée. Mais si le ciel me donnait les douceurs de l'opulence, ah! j'ai l'espoir que je saurais acquérir une haute gloire, une gloire au loin visible. Les noms de Nestor et de Sarpédon sont dans la bouche des hommes;

1. *Isthmique* I. — 2. *Pythique* I. — 3. *Néméenne* I.

nous les connaissons par les vers que cadencent les doctes artisans de poétiques paroles. Leurs nobles chants donnent à la vertu une longue vie, mais ce difficile prix est rarement obtenu [1].

C'est toujours la même manière de piquer d'honneur ceux qui l'écoutent, et de stimuler leur générosité en leur promettant la gloire en retour. Qu'on ne rie pas de cette poétique mendicité. Il faut dire, pour excuser Pindare, que c'était dans les mœurs de son temps, et, pour son compte, il y mettait plus de délicatesse que son rival Simonide, lequel disait avoir chez lui deux cassettes, l'une pour les remercîments des gens polis qui ne lui donnaient que des compliments, l'autre pour les présents qu'il recevait pour prix de ses vers. Il se contente de dire qu'il ne veut pas imiter « ce médisant Archiloque, qui se nourrissait de haine et de satires, toujours aux prises avec la misère [2]. » Il avait d'ailleurs le cœur trop haut pour ne pas souffrir de la nécessité de vendre ainsi sa muse. Mais aujourd'hui, dit-il, quelle est la chose qui résiste à l'argent ?

Autrefois la Muse n'était ni cupide ni mercenaire, et les doux accents, imprégnés du miel de Terpsichore, ne vendaient pas leur charme au prix d'un impudent salaire. Mais aujourd'hui la déesse veut qu'on observe le mot d'un Argien, mot qui ne s'éloigne pas de la vérité : « L'argent, l'argent,

1. *Pythique* III. — 2. *Pythique* II.

c'est l'homme! » disait-il, ayant à la fois perdu ses biens et ses amis[1].

Nous multiplions à dessein ces citations, qui nous aident à démêler, sous le poëte, l'homme qui n'a pas encore été peint au vrai. Pindare n'est donc pas un vulgaire poëte à gages ; il est plutôt intéressé que vénal, et il relève par la dignité de son langage ce qu'il y a d'humble dans sa situation. Elle n'en reste pas moins la même, et peut-être ne lui laissait-elle pas une autorité suffisante pour faire acte de citoyen courageux, et pour donner aux tyrans qu'il chantait de sévères avertissements. C'est cependant ce que répètent tous les érudits d'outre-Rhin, y compris O. Müller, le plus modéré de tous sur ce point. Peut-être les tranchantes affirmations de ces critiques en ont-elles imposé même à M. Villemain ; peut-être aussi l'amour des grandes généralisations a-t-il entraîné un peu trop loin un si éminent critique. Il ne juge point Pindare en se plaçant au point de vue exclusif du poëte thébain; il a une thèse à soutenir, *scribitur ad probandum*. Il écrit un livre, et un fort beau livre, auquel il donne pour titre : *Essai sur le génie de Pindare et sur la poésie lyrique dans ses rapports avec l'élévation morale et religieuse des peuples*. Il cherchera donc partout des arguments pour sa thèse, qui est du reste vraie dans sa généralité,

1. *Isthmique* II.

et que, pour notre part, nous n'aurions garde de contredire. Mais si, pour Pindare, les arguments ne sont pas aussi nombreux et aussi décisifs qu'il le voudrait, il en créera sans s'en apercevoir; il aura beau être, au su de tout le monde, un helléniste consommé, sa préoccupation mettra en défaut sa science. Il dira, par exemple : « Montesquieu, qui, dans ses saillies de critique et de goût, mêlées aux libres peintures des *Lettres persanes*, traitait assez légèrement la poésie lyrique, et la nommait une harmonieuse extravagance, emprunte cependant à Pindare une définition de la loi, qu'il place dans le début de son grand ouvrage. Voltaire n'a pas manqué de trouver cette autorité poétique peu concluante. Qu'eût-il dit, cependant, si, au lieu de la citation tronquée que donne Montesquieu, il eût considéré les fermes paroles du texte original, qu'on doit traduire littéralement ainsi : « Roi de toutes les choses mortelles et immortelles, la « loi établit d'une main toute-puissante la contrainte « souveraine de la justice?» Ce n'est rien moins que le fait d'une morale primitive, d'une vérité absolue, c'est-à-dire le but même de tout droit. De là découle toute la philosophie religieuse et civile du poëte thébain. A ses yeux, ce n'est ni la force du nombre, ni la puissance populaire, ni la liberté même qui doit prévaloir; c'est une équité souveraine, analogue à la Providence divine elle-même. »

Nous en sommes bien fâché pour Pindare, mais il

est loin de mériter tous ces éloges, qui reposent sur une inadvertance. M. Villemain a pris un mot pour un autre [1], et la pensée de Pindare s'est trouvée transformée. Voici en réalité ce que dit le poëte :

« Mortels et immortels, tous sont soumis à l'empire de la loi, qui de sa main souveraine établit et légitime la plus extrême violence. »

Et il n'y a pas le moindre doute à avoir sur le sens de ce passage, un des plus célèbres de Pindare, et qui dans l'antiquité avait, non pas recueilli des éloges, mais soulevé des protestations. Platon, qui cite ces propres paroles, reproche à Pindare d'avoir érigé en droit la violence, et il est revenu plusieurs fois sur cette accusation, dans les *Lois* par exemple [2], et surtout dans le *Gorgias* [3]. Pindare est pour lui l'homme des principes exposés, dans ce dernier dialogue, par Calliclès, ce sophiste qui fait si bon marché de la morale et ne croit qu'au succès acquis par la parole. On reconnaît la sévérité habituelle de Platon pour la morale des poëtes : ici elle nous semble excessive. Pin-

1. Νόμος ὁ πάντων βασιλεύς
Θνατῶν τε καὶ ἀθανάτων
Ἄγει δικαιῶν τὸ βιαιότατον
Ὑπερτάτᾳ χειρί.

M. Villemain traduit le participe présent δικαιῶν comme s'il y avait le génitif pluriel neutre δικαίων. Le texte, qu'il cite en note, a cependant la véritable accentuation, qui avertit suffisamment de la différence des deux mots. Ce passage est tiré des *Fragments* de Pindare, p. 299 de l'édition Boissonade.

2. Liv. III, IV, X. — 3. Chap. XXXIX, p. 483, éd. H. Estienne.

dare, en effet, ne parle pas du droit, mais du fait : il dit ce qui était de son temps, et ce qui est bien un peu, hélas! de tous les temps. Il ne mérite ni louange ni blâme.

Les arguments ne manqueraient cependant pas à qui voudrait, Pindare à la main, soutenir le jugement de Platon. Il ne serait pas difficile de montrer qu'il prend trop vite son parti du fait, qu'il l'accepte aisément, qu'il le chante même sous le nom des Hiéron, des Théron, des Arcésilas, de tous ces tyrans qui appuyaient sur la violence un trône usurpé. C'est en se fondant sur des hypothèses le plus souvent inadmissibles, nous l'avons vu, qu'on a prêté à Pindare de courageux avertissements à l'adresse de ces princes. Les conseils qu'il leur donne en réalité sont un peu vagues, et de telle nature qu'il leur eût été difficile de s'en trouver blessés. A le bien prendre, les conseils qu'il leur fait entendre se réduisent à deux : être généreux et modérés dans leurs désirs.

La gloire des monarques, dit-il à Hiéron, n'a rien qui lui soit comparable. Garde-toi de porter plus loin une vue ambitieuse. Puisses-tu te maintenir toujours à cette hauteur [1].

S'il est un mortel qui consacre à la bienfaisance de légitimes richesses, et joigne à l'opulence une belle renommée, qu'il n'ambitionne pas le sort des dieux [2].

En d'autres termes, il leur dit : « Souvenez-vous que vous êtes hommes et n'irritez pas la colère de

1. *Olympique* I. — 2. *Ibid.*, V.

Némésis. » Tout se borne là. Loin d'être le censeur importun de ses hôtes royaux, il se fait bien plutôt au besoin leur complaisant apologiste. Il dit par exemple à Théron :

Depuis cent années, Agrigente n'a produit aucun citoyen qui soit plus que Théron le bienfaiteur de ses amis et dont les mains soient plus magnifiques. Pourtant sa gloire a été l'objet de l'injuste outrage de quelques furieux qui poussent d'insolentes clameurs et veulent obscurcir les belles actions des grands hommes [1].

Est-ce à dire que Pindare parlât contre sa conscience? Nullement. Il n'aimait pas le turbulent régime des démocraties, et s'explique plus d'une fois à ce sujet de la manière la plus nette : au contraire, toutes ses prédilections étaient pour les institutions doriennes, qu'il célèbre en plusieurs endroits de ses *Odes*. M. Villemain fait remarquer avec raison qu'il « appartenait à cette race dorienne qui, parmi les mobiles cités de la Grèce, tenait à un principe de consistance et de durée, avait des rois héréditaires et un sénat dans Lacédémone, des rois dans la Sicile et la Cyrénaïque, et semblait en tout opposée au génie démocratique de la brillante Athènes. » La sympathie de Pindare pour les princes qu'il célébrait n'avait donc rien que de sincère; et comme il n'avait lui-même éprouvé que leur munificence, faut-il s'étonner qu'il ne les ait peints qu'avec de belles couleurs?

1. *Olympique* II.

On a pu voir, par ce qui précède, comment les critiques ont été amenés à présenter sous un faux jour les relations de Pindare avec les princes dont il chantait les triomphes. Cela vient de la haute idée qu'on s'est faite de Pindare comme moraliste. Nous ne venons pas, il s'en faut bien, nous inscrire en faux contre tout ce qui a été dit à ce sujet; nous voudrions seulement écarter les hyperboles que, sur ce point encore, il nous semble qu'on n'a guère ménagées. M. Villemain, d'accord avec les érudits allemands que nous avons cités, en fait un sage, « un disciple immédiat de cette école pythagoricienne, la plus pure avant Socrate, qui, mêlant l'ardeur ascétique à la science, inspira les premiers martyrs de la vérité morale. » Il n'a pas assez de témoignages d'admiration pour ces « maximes de calme et de profonde sagesse qui rayonnent d'un éclat pur au milieu des splendeurs poétiques. » Il va jusqu'à le comparer à Bossuet, non pas dans un rapprochement fugitif, que justifieraient parfaitement certaines affinités de génie, mais dans un parallèle suivi, où la morale a presque autant de part que le style. Ne voyons dans cette comparaison qu'un brillant paradoxe où s'est un peu trop complu l'illustre critique, et ne nous attachons qu'au reste de ses appréciations. Nous avons relu Pindare tout exprès pour fixer à ce sujet notre jugement, et il nous paraît impossible de ne pas faire quelques réserves.

Sans contredit, il y eut à Thèbes, même avant Pin-

dare et jusqu'au temps de Plutarque, un écho du pythagorisme : Thèbes nous rappelle les noms de Simmias, de Cébès, de Lysis et de cet Épaminondas, qui fut un sage en même temps qu'un héros. Si l'on cherche chez Pindare des indices de culture pythagoricienne, on en peut trouver dans ses sentences, dans ses allégories, dans deux ou trois allusions à la métempsycose. Mais, quant au caractère ascétique qui fait le fond de la morale de Pythagore et de ses disciples, il n'y en a pas trace dans Pindare; il a pour cela trop vécu avec les Muses et les Grâces.

Dans ses *Odes triomphales* ou dans les *Fragments* de ses autres poëmes, morceaux de choix que leur intérêt même a fait parvenir jusqu'à nous, à travers les écrits de quelques anciens, il y a plus d'un passage qui contraste étrangement avec cette « pureté pythagorique » que M. Villemain vante chez ce poëte. Jetons un voile sur certaines chansons de table (*scolies*) où ce pythagoricien célèbre Théoxène et Agathon, et qui accusent des mœurs trop décidément grecques. Considérons comme un pur jeu d'esprit telle pièce où le métier des courtisanes de Corinthe, ces « prêtresses de la persuasion au doux langage, » est présenté sous les plus riantes couleurs, et dont la conclusion est celle-ci : « Tout s'excuse par la nécessité. » On se rappelle que nous l'avons vu excuser de la même manière les divagations des poëtes mercenaires [1]. Il faut

1. *Pythique* XI. — Voir plus haut, p. 330.

avouer que tout cela n'est pas d'une bien austère morale. Nous ne voulons pas dire cependant que Pindare moraliste soit dénué de grandeur et d'élévation. Mais nous reconnaissons qu'il y a des ombres au tableau, et nous souscrivons sans réserve au jugement dégagé d'exagération qu'en donne M. Egger, dans sa *Préface :* « On appréciera ce fond d'expérience et de nobles sentimens qui fait du vieux poëte dorien un des plus purs représentants de l'hellénisme. »

Oui, les nobles sentiments, les idées élevées abondent dans Pindare, et l'éclat de sa poésie les revêt d'une splendeur singulière. Les accents religieux y sont fréquents et d'une sincérité qu'on chercherait vainement dans les *Hymnes* artificiels des poëtes d'Alexandrie. Sans admettre comme « évident » (ainsi que l'affirme M. Villemain) que Pindare « appartenait au culte, » on doit reconnaître que souvent la majesté de son langage et son inspiration un peu mystique ont quelque chose de sacerdotal :

Le Temps lui-même, ce père de toute chose, n'aura pas le pouvoir d'anéantir ce qui a pu se faire et de juste et d'injuste, mais l'oubli naîtra d'un destin fortuné [1].

Dieu accomplit toutes choses au gré de sa pensée. Il atteint l'aigle dans son vol ; il devance sur les flots la course du dauphin; il courbe dans la poussière le front des orgueilleux, et donne aux mortels vertueux une gloire qui ne vieillit point [2].

1. *Olympique* II. — 2. *Pythique* II.

Il aime à rapporter à la divinité et son génie et tous les talents des mortels, celui du guerrier et de l'orateur comme celui du poëte[1]. Il se plaît à peindre le bonheur des justes après la mort, la félicité des Hyperboréens, la béatitude des initiés aux mystères d'Éleusis. Il s'écrie : « Muse, rends tes oracles, je serai le prophète[2]. Il salue avec transport le temple de Delphes :

Au nom de Jupiter Olympien, au nom des Grâces et d'Aphrodite, ô temple éclatant d'or où Phébus rend ses oracles, reçois-moi dans ton divin sanctuaire, moi l'illustre pontife des muses[3] !

Certes, voilà un magnifique langage : il est naturel qu'un poëte comme Pindare, en touchant à de telles choses, se tienne à leur hauteur. Mais faut-il en conclure que Pindare soit tout entier dans ses sublimes accents ? Selon nous, à force de vouloir grandir le moraliste, on a fait tort au poëte, en effaçant trop l'homme dans son œuvre. On n'y voit qu'une poésie tout impersonnelle : « L'homme, la personne humaine, dit M. Vitet[4], n'en est point le sujet et n'y joue que le moindre rôle... Pindare ne comprend, il ne peint les hommes et les choses que de haut et d'en-

1. *Olympique* XI ; *Pythique* I.
2. *Fragments*.
3. *Ibid*.
4. *Pindare et l'art grec* dans les *Etudes sur l'Histoire de l'Art*, 1re série, *Antiquité*.

semble. Il plane sur la terre et ne l'habite pas. » Il nous semble au contraire qu'il l'habite, et qu'on y trouve presque partout « ce fonds d'expérience » que signale M. Egger. On a tant insisté sur le caractère sacerdotal de Pindare (comme si Pindare était un Orphée), on a si peu parlé de son caractère humain (O. Müller est seul à en dire quelques mots), qu'on nous pardonnera d'entrer à ce sujet dans quelques détails. Que le respect pour ce « prophète » ne nous tienne pas trop à distance ; ne craignons même pas de le faire descendre de son trépied fatidique ; nous verrons un homme qui, comme tous les lyriques, est plein de ses sentiments personnels, et qui, même en des chants consacrés à d'autres, trouve moyen de nous entretenir de ses chagrins et de ses amertumes. Peut-être ne serait-il pas sans intérêt de faire ainsi connaissance plus intime avec celui que M. Villemain a si heureusement appelé « l'harmonieux trouvère de la Grèce idolâtre. »

Aussi bien, c'est Pindare lui-même qui nous y convie par de fréquentes confidences, mêlées à l'éloge des athlètes vainqueurs et aux poétiques légendes dont cet éloge est pour lui l'occasion.

IV

Que Pindare le veuille ou non, ces confidences personnelles s'échappent à chaque instant et sortent du

cadre de ces odes de commande. Nous n'avons que faire de la fabuleuse biographie qu'Eustathe nous a laissée de Pindare. Tout ce qu'il y a d'essentiel à en savoir se trouve dans ce qui nous est parvenu de ses *Odes triomphales*. Que serait-ce, si nous avions ses poésies plus intimes, ses *Thrènes* par exemple ou *Lamentations*, ses *Scolies* ou *Chansons de table*, dont il ne nous reste que de rares fragments?

Il parle de ses ancêtres, les Egéides, qui s'établirent à Sparte, puis à Cyrène[1]. Il dit qu'il naquit pendant la célébration des jeux Pythiques, dont il devait plus tard chanter les vainqueurs[2]. Il rappelle à un athlète heureux que c'est lui qui l'a engagé à se mettre sur les rangs, et semble s'attribuer le don de lire dans l'avenir[3]. Il fait souvent allusion aux choristes qu'il a instruits, et qui doivent exécuter ses chants; on se souvient de cette ode qu'il dit envoyer à travers les mers « comme une marchandise de Phénicie. » Il se plaint à diverses reprises de ses rivaux, envieux de sa gloire, de ces « renards » qui lui tendent des piéges, de ces « singes » qui s'appliquent à plaire aux princes et à le décrier, ou bien de ces « oiseaux babillards qui fatiguent de leurs cris l'oiseau de Jupiter[4]. » Il s'arroge le génie naturel, qui pour lui est un don des dieux, et leur abandonne avec dédain l'art pénible produit par l'étude[5]. Vient-il à citer Déméter, dont

1. *Pythique* V; *Isthmique* VI.— 2. *Fragments*.— 3. *Néméenne* I. — 4. *Pythique* II; *Néméenne* III.— 5. *Olympique* IX; *Néméenne* III.

le temple est voisin de sa demeure, il ajoute que « souvent, dans l'ombre de la nuit, les jeunes vierges réunies près de son vestibule chantent le nom de l'auguste déesse avec celui de Pan[1]. » Il ne nomme jamais Thèbes, sa patrie, sans lui donner en passant quelque témoignage de son filial attachement, soit qu'il se proclame « le chantre d'une cité qu'il aime[2], » soit qu'il proteste contre la gratuite injure de « porc béotien » appliquée à ses concitoyens[3], soit qu'il veuille faire rejaillir sur eux sa gloire de poëte :

J'ai forgé à mes chants sacrés une base d'or, sur laquelle j'élève un monument varié d'harmonieuses paroles. Si célèbre que soit Thèbes, mon nom ajoutera à sa gloire dans les demeures des dieux et des hommes[4].

On a signalé dans Pindare le goût, bien naturel chez un Grec et chez un poëte, de tout ce qui est grand et brillant; s'il s'exalte au spectacle des phénomènes grandioses de la nature, des splendeurs du soleil, des éruptions de l'Etna ou des mobiles tableaux que présente la mer, il n'est pas moins attiré par les magnificences humaines, par la pompe des rois, par la décoration des palais, par l'éclat des fêtes religieuses ou nationales. Il aime d'instinct la puissance, la richesse, le plaisir, la gloire et la sagesse ou la vertu. Il est intarissable dans l'expression de ses sentiments sur

1. *Pythique* III. — 2. *Olympique* IX. — 3. *Olymp.* VI. — 4. *Fragments*, trad. Poyard.

ces avantages ou ces mérites qui seuls lui paraissent donner du prix à la vie.

Le bonheur est le premier des biens; le second, c'est la gloire, et le mortel qui les possède tous deux a reçu la plus belle des couronnes [1].

Que Chromius sache qu'il a reçu des dieux une félicité merveilleuse. Car puisque, possesseur d'immenses richesses, il veut aussi posséder la belle renommée, mortel, il ne lui reste plus d'autre cime à toucher [2].

Réunir, par la faveur du destin, l'opulence à la sagesse, c'est la suprême félicité [3].

Bien puissante est la richesse, lorsqu'un mortel, sachant l'unir par un don du sort à une pure vertu, la mène à sa suite, elle et les amis qui lui font cortége [4], etc., etc.

Mais il faut s'entendre sur ces mots de *sagesse* et de *vertu*, qui reviennent si souvent dans Pindare et qui représentent tous les genres de talent et de supériorité, bien plus que les qualités exclusivement morales. C'est en ce sens qu'il dit, par exemple, au sujet des ancêtres d'Hiéron :

Le destin propice couronna d'opulence et de gloire leurs *vertus*.... L'opulence, ornée de *vertus*, ouvre à tous les projets une route facile; elle donne les pensées profondes et noblement ambitieuses; elle est un astre brillant, une pure lumière levée sur la vie humaine [5].

1. *Pythique* I. — 2. *Néméenne* IX. — 3. *Pythique* II. — 4. *Ib.*, V. — 5. *Olympique* I. Dans la Ve *Olympique*, strophe 1, et dans la VIe *Olympique*, antistrophe 4, M. Boissonade traduit par *talent* le mot grec ἀρετή, et, selon nous, c'est presque toujours ainsi qu'il l'eût dû traduire. Pindare entend ce mot dans le sens que les Italiens donnent à celui de *virtuoso*.

Il y a plus de rapports qu'on ne le croit généralement entre Pindare et Anacréon; sans doute le poëte dorien a une inspiration bien plus haute que celui de la voluptueuse Ionie; mais c'est un Grec aussi, et, comme tout Grec, il a un idéal de vie aimable et riant. Il chante l'amour, il chante le vin, il chante le plaisir :

N'effacez pas le plaisir de la vie, s'écrie-t-il, car la douce joie est pour l'homme le plus grand de tous les biens[1].

Il y a une de ses *odes triomphales* que nous voulons citer tout entière · car c'est un modèle de concision élégante en même temps que de fraîcheur, et le poëte lui-même semble y avoir rassemblé toutes ses aspirations :

Maîtresses des ondes du Céphise, vous qui habitez une contrée nourrice des beaux coursiers, Grâces, souveraines renommées de la fertile Orchomène, protectrice des antiques Minyens, écoutez-moi : je vous invoque. Car c'est vous qui donnez à l'homme tout ce qui est agréable et doux; il vous doit la science, la beauté, la gloire. Et pour les dieux même, l n'est, sans les nobles Grâces, ni danses ni festins. Arbitres de tout ce qui se passe au ciel, elles ont placé leur trône auprès d'Apollon Pythique à l'arc d'or, et elles chantent l'éternelle majesté du maître de l'Olympe qui leur donna le jour. Fille du plus puissant des dieux, auguste Aglaé, Euphrosyne que charme l'harmonie, écoutez-moi, et toi aussi, Thalie, non moins que ta sœur, amante des concerts, jette les yeux sur cette pompe qui s'avance, brillante et légère, dans la joie du succès. Je viens, par des chants modulés sur la cadence ly-

1. *Fragments.*

dienne, célébrer Asopique et la palme d'Olympie que te doit la cité des Minyens. Écho, vole à la noire demeure de Proserpine, porte à Cléodame la glorieuse nouvelle, dis-lui que son fils a, dans le sein de la fameuse Pise, couronné sa jeune chevelure des nobles ailes de la victoire [1].

Religion, science, gloire, beauté, jeunesse, victoire, voilà tout ce dont aime à s'entretenir l'imagination de Pindare. Faut-il s'étonner si, reportant ses regards sur la vie, il y trouve quelque mécompte? Faut-il s'étonner, si le retour qu'il est bien obligé de faire sur lui-même et sur la pauvre humanité, lui inspire de la tristesse et donne souvent à ses chants un caractère mélancolique? C'est en vain qu'il s'efforce parfois de persuader aux autres, de se persuader à lui-même qu'il se plaît dans la médiocrité :

Sache te contenter d'un humble cyprès, laisse là les forêts de la Crète qui couronnent l'Ida. Pour moi, je n'ai qu'un coin de terre que n'ombrage aucun arbre, mais je ne connais ni les larmes ni les querelles [2].

Pindare n'est pas un Horace : il ne prend pas aussi aisément, ni surtout aussi gaiement son parti de la médiocrité et des luttes de la vie. Il est triste de cette pauvreté qui l'oblige à vendre sa muse; il est triste de la haine envieuse de ses rivaux, les Simonide et les Bacchylide. Il se défend contre leurs attaques, dont il s'exagère peut-être la noirceur :

1. *Olympique* XIV. — 2. *Fragments*, trad. Poyard.

Puissé-je, à mon ami, prouver mon amitié! Mais, sur un ennemi, je courrai en vrai ennemi comme un loup[1], et, le poursuivant par des sentiers obliques, je l'attaquerai de face et de côté[2].

Il se compare ailleurs[3] à « un lion fauve » qui combat contre « des renards. » L'attitude militante qui lui est imposée lui est pénible, elle répugne à sa nature; car, il le répète souvent, et nous l'en croyons volontiers, « il n'est pas ami de la dispute et ne cherche pas les querelles[4]. »

Pindare est donc triste, parce qu'il aime les joies de la vie, et qu'il les voit, pour les autres comme pour lui, s'enfuir bien loin ou s'échapper aussitôt que saisies. Il les goûte, il en sent le néant, et il souffre de ce néant. Aussi, plusieurs fois, de ces chants destinés à des fêtes s'échappe-t-il ces *larmes des choses*, où se plaît la mélancolie d'un Virgile ou d'un Lucrèce :

Sunt lacrymæ rerum, et mentem mortalia tangunt.

Medio de fonte leporum
Surgit amari aliquid, mediis quod floribus angat.

Aussi trouve-t-on, dans ce poëte lyrique de l'antique Grèce, des accents qui rappellent les grandes tristesses de nos lyriques modernes :

1. Nous rétablissons cette comparaison, qui a été, je ne sais comment, oubliée ou supprimée dans la traduction de M. Boissonade, et qui est nécessaire pour expliquer la métaphore finale.— 2. *Pythique* II. — 3. *Fragments.* — 4. *Olympique* VI.

Celui à qui le sort vient d'être propice, dans son ivresse, transporté d'espérance, s'envole d'un généreux élan, soucieux d'un bien plus noble que la richesse; mais en un moment s'élève la prospérité des mortels, et aussi vite elle s'écroule sous les coups d'une volonté contraire. Êtres éphémères, qu'est-ce qu'un homme? et que n'est-ce pas? Le rêve d'une ombre, nous voilà[1] !

Où ce désenchantement de la vie conduira-t-il Pindare? Le poussera-t-il au blasphème, ou bien lui laissera-t-il les regards fermement fixés sur une vie meilleure? Ni l'un ni l'autre : dans ce poëte religieux, il y a un fond de scepticisme qu'il ne cherche pas lui-même à cacher. Il célèbre les dieux, sans doute, en poëte et en homme fidèle aux traditions des ancêtres; mais il se demande comme un Empédocle ou un Xénophane : « Qu'est-ce que Dieu? Qu'est-ce que le tout[2]? » et, comme un philosophe, il discute les légendes de la mythologie populaire[3]. Il chante la béatitude des hommes vertueux après la mort, et fait des descriptions effrayantes du supplice des impies; mais il déclare que nul ne sait le but de la vie :

Hommes et dieux, nous devons à la même mère le bienfait de cet air que nous respirons. Mais la différence extrême de nos facultés nous sépare : car les uns ne sont rien, tandis que construit de solide airain, le ciel est des autres l'éternelle demeure. Cependant la grandeur du génie ou la vigueur du corps nous donne avec les immortels un peu de ressemblance, bien

1. *Pythique* VIII. — 2. *Fragments*. — 3. *Olympique* I.

que, condamnés à ne jamais savoir vers quel but, jour et nuit, les lois écrites par le destin nous forcent de courir[1].

L'avenir n'a donc point pour Pindare de perspective assurée; il ne sait qu'une chose, qu'il répète sur tous les tons, c'est que la mort nous attend tous : « Tristes mortels, de communes destinées nous sont réservées[2]. »

Mais ce qui, en dépit de ces défaillances, fait la grandeur de Pindare, c'est qu'il sent vivement et profondément, c'est qu'il a la soif de l'idéal et le tourment de l'infini. Du reste, comme tous les grands poëtes, il a une passion qui domine chez lui toutes les autres, la passion de la poésie. Quand il célèbre un athlète vainqueur et qu'il double, pour une foule avide de l'entendre, le plaisir d'une fête solennelle, c'est lui tout le premier qu'il enchante de ses mélodies; et s'il lui arrive de s'égarer dans de poétiques détours, et qu'il lui faille revenir à son sujet, il s'excuse en disant : « J'étanchais cette soif de poésie qui me brûle[3]. » C'est cette soif ardente qui nous explique comment, même en ces odes payées, il fait preuve d'une inspiration si sincère et si continue.

Dans le cours de cette étude, nous ne nous sommes pas fait scrupule de laisser bien souvent la parole à Pindare. Pour faire apprécier un poëte, des citations choisies nous semblent valoir mieux que des disserta-

1. *Néméenne* VI. — 2. *Ibid.*, I. — 3. *Pythique* IX.

tions toujours un peu vagues et des jugements toujours sujets à contestation. Mais, pour Pindare surtout, il nous a paru qu'il n'y a pas de méthode plus propre à faire juger le poëte et l'homme, aussi peu connus l'un que l'autre. Même à travers l'insuffisance de toute traduction (et celle de M. Boissonade n'échappe pas à la règle commune), il a été possible à un œil pénétrant de discerner les mérites de l'original. Quelle vigueur de touche! quelle puissance de coloris! quel éclat incomparable! Pour être un poëte accompli et accessible à tous, malgré la différence des temps et des civilisations, il ne lui manque que la pure transparence des Attiques. Il a besoin d'être étudié de près; mais quiconque en prendra la peine le trouvera égal à sa renommée.

Nous serions heureux si les morceaux que nous avons recueillis et groupés engageaient à une lecture plus suivie de ce poëte ceux qui ont le goût et le loisir de ces nobles études. Nous savons bien que c'est en vain qu'on réclamerait aujourd'hui pour Pindare l'attention de la foule des lecteurs : la littérature facile sera toujours plus de son goût. Mais, comme le fait remarquer avec justesse M. Vitet[1], notre siècle, qui n'aime au fond que le plaisir, ne refuse pas son respect aux grandes choses. Tant que ce sentiment de respect ne sera pas éteint chez nous, on appréciera

1. *Pindare et l'Art grec* (*Etudes sur l'Histoire de l'Art*, 1re série).

les fortes beautés de Pindare, il sera honoré de près ou de loin : si la foule des lettrés ne se porte pas vers le vieux poëte dorien, elle ne se croira plus quitte envers lui avec quelques épigrammes, et pour perpétuer sa gloire, les fidèles admirateurs ne manqueront pas.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

DU SPIRITUALISME ET DE L'IDÉAL DANS L'ART ET LA POESIE DES GRECS, PARTICULIÈREMENT AU SIÈCLE DE PÉRICLÈS.

PREMIÈRE ÉTUDE

LE SPIRITUALISME POPULAIRE EN GRÈCE ET A ROME.

DES CROYANCES DES GRECS ET DES ROMAINS SUR LA DESTINÉE DES AMES APRÈS LA MORT.

DEUXIÈME ÉTUDE

HÉLÈNE DANS LA POÉSIE ET DANS L'ART.

DU CULTE ET DU RESPECT DE LA BEAUTÉ CHEZ LES GRECS.

TROISIÈME ÉTUDE

LA CARICATURE ET LE GROTESQUE DANS LA POÉSIE ET L'ART DES GRECS. — LE LAID PROSCRIT PAR LES GRECS DANS LA PLASTIQUE ET LES ARTS DU DESSIN.

QUATRIÈME ÉTUDE

DE LA MISE EN SCÈNE DANS LE THÉATRE GREC.

HARMONIE ENTRE L'EFFET ARTISTIQUE DU SPECTACLE ET L'EFFET MORAL DES ŒUVRES DRAMATIQUES.

CINQUIÈME ÉTUDE

PINDARE. — LE POETE. LE MORALISTE. L'HOMME.

Paris. — Imprimerie de P.-A. BOURDIER, CAPIOMONT fils et Ce,
6, rue des Poitevins.

PARIS. — IMP. P. [illegible], [illegible]APIMONT FILS AINÉ [illegible] [illegible] 6.

